ENRICO PANZACCHI

CONFERENZE E DISCORSI

ENRICO PANZACCHI

CONFERENZE E DISCORSI

MILANO
TIPOGRAFIA EDITRICE L. F. COGLIATI
Via Pantano, 26

1899.

PREFAZIONE

Delle Conferenze raccolte in questo volume, le tre prime furono dette a Recanati a Pesaro e a Cento in occasione delle feste centenarie; le altre a Firenze a Milano e a Roma, durante quest'ultimo decennio, ne' “ cicli „ o serie conferenziali venute in uso anche tra noi, per cura, il più delle volte, di signore lodevolmente sollecite della cultura pubblica o a scopo di beneficenza.

Tutti sanno che la Conferenza ha mutato dalla sua forma primitiva; e adesso il vocabolo esprime la cosa in modo improprio. Non si tratta più di persone adunate ad esprimere e discutere opinioni e provvedimenti sopra un dato soggetto. L'antico dialogo si è ridotto a monologo. Della

Conferenza variata, discorsiva e dialogica, ormai nulla più rimane, tranne forse una certa intonazione di famigliarità che alcuni conferenzieri si studiano di conservare, quasi per lasciar sempre modo agli ascoltatori di interloquire da un momento all'altro, riprendendo la vecchia usanza.

Ma anche questo ultimo ricordo delle Conferenze d'un tempo si va perdendo. Molti dei conferenzieri adesso preferiscono di conquistare la grave serietà della monografia erudita o d'elevarsi alla eloquenza dell'orazione solenne; e per togliere anche la possibilità d'avere tra il pubblico un interlocutore, quasi tutti leggono di filato il loro manoscritto.

Io credo che non sarebbe inutile ripristinare, in parte, gli usi antichi e giovarsi del confronto. So che se ne è fatto la prova al “ Circolo filologico „ di Firenze, trattando specialmente questioni di lingua parlata; e con risultati ottimi.

Queste mie Conferenze furono tratte dai resoconti stenografici; i quali, ancorchè fedeli, (direi anzi, perchè fedeli) richiedono un certo lavoro di aggiustamento, essendo sempre grande il divario tra quello che si domanda al discorso parlato a quello che si cerca in un lavoro a stampa. Assai spesso, per chi scorra un proprio discorso nelle cartelle dello stenografo, lo stupore è grande, e la fatica di ridurlo a forma *stampabile* non è piccola.

Quante volte non fui io preso dalla voglia di tirare sulle bozze stampate un bel rigo nero e riscrivere tutto da capo!... Ma non l'ho fatto; e mi sono di proposito limitato a togliere e aggiungere appena quel tanto che non potevo a meno; per modo che la forma di questi discorsi serbi sempre del carattere originario, e rimanga in essi un ricordo abbastanza fedele della loro dizione primitiva e spontanea, sia pure con tutti i difetti inerenti.

Ho fatto bene o male? Giudicheranno i miei buoni lettori.

Bologna, Luglio 1899.

ENRICO PANZACCHI.

GIACOMO LEOPARDI.

Questa conferenza fu detta in Recanati il 3 luglio 1898, celebrandosi il Centenario leopardiano; e primamente edita in opuscolo dalla Ditta Nicola Zanichelli con la dedica:

ALLA CITTÀ DI RECANATI
CHE DEGNAMENTE SERBA E ONORA
LA MEMORIA E LA GLORIA
DI
GIACOMO LEOPARDI.

I.

Io confido, Signore e Signori, che nessuno di Voi mi crederà così affettato o così artificioso da ascondere il vero, quando vi dico che io mai, sorgendo a parlare in pubblico, mi son sentito commosso come in quest'ora, per la profonda riverenza del mio soggetto e per la scoraggiata piccolezza delle mie forze. Parlare adesso pubblicamente di Leopardi io credo atto ardimentoso in qualunque luogo d'Italia; ma a parlarne qui in Recanati, davanti a voi suoi concittadini e suoi consanguinei, sento che l'ardire si tramuta in temerità. Questo già pensai nel momento in cui l'egregio Presidente del Comitato mi volse il gentilissimo invito, pel quale dall'imo cuore nuovamente lo ringrazio; ed è stato per me la idea fissa e il turbamento di questi giorni... Quando, molti anni fa, io venni solo e sconosciuto in questo luogo e visitai la casa del Poeta, oh certo, l'animo non mi diceva e nulla mi dava argomento a presagire, che un giorno anche le mie parole sarebbero state richieste a rendere solenne in Recanati i parentali di Giacomo Leopardi!... Ma poichè tanto onore mi venne concesso, se non potrò uguagliarlo con la eloquenza, lasciate che io non lo manometta e non lo sciupi con la prosuntuosità di un assunto inopportuno e per me impossibile.

Non v'aspettate dunque da me una dissertazione vera e propria nelle forme, ossia letteraria ed erudita, secondo che suggerirebbero le tradizioni accademiche. Per venirvi a dire, anche una volta, che il vostro Leopardi fu un grande poeta e un grande prosatore; e che lo fu per queste e quelle ragioni, leggendovi pagine sue di prosa che già conoscete e versi suoi che sapete a memoria, bisognerebbe delle due una: o che io fossi scuopritore di nuovi orizzonti nel mondo leopardiano, oppure un pedante. Scuopritore non sono e pedante non voglio essere.

Sono venuto quassù nelle stesse condizioni d'animo in cui io ero quando visitai la prima volta la casa di Giacomo Leopardi e parlai con il vecchio servo che l'aveva conosciuto. Venni tratto dal desiderio devoto di sentire più da vicino l'anima del poeta, e quasi vivere con lui in una riverente intimità, qui ove egli visse ed amò, ove disperò della vita e dell'amore, e ove di mezzo alla stessa disperazione, per l'altezza dell'intelletto e per la bontà dell'animo, seppe trar fuori un mondo luminoso di bellezza e di virtù, che sopranuota a tutti i sofismi della nostra mente e a tutte le miserie della povera nostra umana natura...

Il poeta, o signori! cerchiamo anzitutto il poeta! E torniamo a lui, da cui troppo ci hanno voluto distogliere i professori della scienza, col pretesto di farci meglio conoscere l'uomo. Ritorniamo al poeta della nostra giovinezza, e domandiamogli perdono!... Poichè bisogna pur riconoscere che il trattamento fatto al povero Giacomo è stato veramente indegno; come se la sua vita infelicissima non fosse bastata a placare la sua ostile fortuna; e come se fosse proprio vero ciò che diceva e scriveva di sè: « essere egli nato con la sacra e indelebile maledizione del destino. »

Dopo che l'amicizia aveva offerto al mondo il vili-

pendio dell'intima sua vita, ecco arrivare altri in nome della scienza e ammanirci lo strazio miserando di tutta la sua personalità intellettuale e morale!

E pazienza se i sullodati professori si fossero contentati e limitati alle loro elucubrazioni patologiche. Ma no. Professavano di non essere letterati, e di non volere entrare giudici in materia d'arte e di letteratura. Ma c'entrarono invece, e come c'entrarono! Pronunciando giudizi e avventando demolizioni da far paura! Uno di essi, per non dire che un esempio, si è dato la briga di contare quante volte Leopardi ne' suoi versi abbia numerato il giallo, il verde, il rosso, il violetto: e ne conclude che la poesia del Leopardi ha debole e scarso il senso del colorito. E scambia per povertà quella sobrietà potente ed efficacissima per la quale Pietro Giordani disse il Leopardi paragonabile soltanto ai greci; e non pensa che non è col rovesciare la tavolozza dei colori sulle pagine dei libri — come oggi usano molti — che si rendono colorite le poesie e le prose; e non si ricorda che talvolta Leopardi, con uno solo dei suoi endecasillabi, ci ha fatto sentire la fiorente e odorosa amenità di questi colli piceni meglio di qualunque paesista... Deh, torniamo al poeta, e gustiamolo e ammiriamolo con quel senso di poesia che la natura ha messo in ognuno di noi. Tutto il resto (lasciatemelo dire con l'Ecclesiaste) non è altro che « vanità e afflizione di spirito! »

E il poeta è qui; nella casa ove nacque e crebbe, nella biblioteca paterna « ove entrò recanatese e onde uscì cittadino del mondo, » nei luoghi ove pensò i suoi canti più belli. Qui il poeta si sente meglio che altrove quasi per un delicato e religioso contatto del nostro spirito con la sua Musa. E la nota apostrofe di Ugo Foscolo corra modificata alle nostre labbra:

O bella Musa, ove sei tu? *Qui* sento
Spirar l'ambrosia indizio del tuo Nume...

Guardando da questi alti luoghi, dai balconi del palazzo Leopardi, dalle bellissime terrazze fiorite in giardini, onde pare che le vostre case si sporgano desiderose verso la meraviglia dei diversi orizzonti, tutto l' essere nostro è come gonfiato da un anelito fra patetico e sublime. E una domanda ci sale dal cuore: che sentì, che pensò, che volle dire di quassù al mondo, nel primo ventennio del nostro secolo, il mirabile giovanetto che qui viveva solitario e doloroso?... Oggi Recanati risponde dalle sue strade, dalle piazze e dalle prossime alture, che voi sapeste trasformare in un vivo commento agli Idilli e alle Canzoni. Giacomo Leopardi cantò il dolore e l'amore; ne cantò con pensiero sì alto e con affetto sì intenso e in forme sì peregrine e nove, da trascendere le limitazioni e le contingenze dell' individuo; ond' egli si tramutò in poeta universale del dolore e dell'amore.

II.

Leopardi poeta del dolore. Il fatto nelle sue apparenze era solitario, ma si congiungeva per vincoli ascosi alle condizioni generali della nostra storia. Il secolo XVIII era stato, idealmente parlando, un secolo di ottimismo l' età delle liete aspettazioni e delle grandi speranze. Una specie di « Sabbato del villaggio » secondo il simbolismo leopardiano, ingigantito ed esteso, più o meno, a tutte le nazioni d' Europa. Una dolce teologia e una dolce filosofia si erano fatte banditrici del concetto ottimista della vita nei destini dell' uomo individuo e

collettivo. Leibnitz e Wolf si erano ingegnati a dimostrare che questo nostro mondo, non solo era buono, ma il migliore di tutti i mondi immaginabili, apparecchiando materia alle facezie del signor di Voltaire e alle visioni del Condorcet. Intanto la poesia e la pittura si compiacevano a raffigurare la tranquilla letizia della vita pastorale e l'umanità favoleggiata del secolo d'oro. Alessandro Pope terminava il suo celebre poema sull'uomo con questa sentenza: « Una santa verità è evidente: tutto quello che esiste, comunque sia, è buono! »

Ma la lieta aspettazione e le grandi speranze erano sopratutto collegate all'idea delle innovate leggi e dei pubblici istituti e dei costumi migliori, che, per esse, sarebbero derivati al consorzio civile. — Date buone leggi (diceva da un lato Montesquieu) e avrete gli uomini buoni! — Gli uomini sono pravi e miseri (ripeteva dal canto suo Gian Giacomo Rousseau) perchè si sono allontanati dallo stato di natura: riaccostateli alle sue sante leggi e torneranno virtuosi e felici! — Si venne ad un bellissimo compromesso. Si escogitarono codici basati sovra un patto sociale, auspice e ispiratrice la santa natura. E allora d'ogni lato si gridò: — Ecco la medicina universale! —

Ma che tragico intervallo, o signori, tra l'aspettazione e la realtà! La subito aspettata età felice apparve sotto le sembianze di un Minotauro implacabile, che domandava espiazioni e vittime. Per una testa di re e per dieci di preti e d'aristocratici a centinaia di migliaia le vittime popolari. La Francia e l'Europa atterrite, abbattute, sconvolte, prima dalla tormenta della Rivoluzione con la mannaia livellatrice, poi dalla tormenta Napoleonica colla sciabola della conquista. E dopo? Una reazione incivile che niente volle imparare dagli ammaestramenti della storia, tanto più serî qnanto più costosi; e, in nome della Santissima Trinità, si mise a spartire i popoli come se fossero armenti...

Che terribile esperienza e che pauroso risvegliarsi per le anime sensibili, per le menti dei pensatori!

Invece dell'aurora fulgida di promesse, anzi invece del meriggio dal trionfale adempimento, parve che si abbattesse sull'Europa, e specialmente sulla nostra Italia, quella che Leopardi, nella sua canzone alla sorella, chiamò *la sera delle umane cose.*

In quella grigia sera, la gente prese il suo partito, secondo l'umore di ciascun individuo. I più si appigliarono alla comoda filosofia di rassegnarsi e distrarsi e ridere; i pochi si chiusero in loro stessi e piansero e fremettero e disperarono. Per la gloria vostra, o Marchigiani, io godo a ricordare che l'Italia, dalla vostra regione, diede al mondo i due uomini, che — nel decennio successo ai trattati del Quindici — rappresentarono con più universale potenza d'arte questo doppio atteggiamento degli spiriti. Un giovane di Pesaro, consolò il mondo colle furberie democratiche di Figaro e con le illusioni gentilizie di don Magnifico; un giovane di Recanati, fece suonare nel triste verso il disinganno, lo sconforto, lo sdegno di quelle anime generose, che non sapevano rassegnarsi o, come la biblica Rachele, non volevano essere consolate. E prendeva per confidente il divino spirito dell'Alighieri.

Padre, se non ti sdegni,
Mutato sei da quel che fosti in terra.
Morian per le rutene
Squallide piagge, ahi! d'altra morte degni,
Gl'itali prodi; a lor fea l'aere e il cielo
E gli uomini e le belve immensa guerra,
Cadeano a squadre a squadre
Semivestiti, maceri e cruenti,
Ed era letto agli egri corpi il gelo.
Allor, quando traen l'ultime pene,
Membrando questa desiata madre,
Diceano: oh non le nubi e non i venti,
Ma ne spegnesse il ferro; e per tuo bene,
O patria nostra! Ecco da te rimoti,
Quando più bella a noi l'età sorride,
A tutto il mondo ignoti,
Moriam per quella gente che t'uccide.

Ma quello del Leopardi non fu solo un dolore civile e patriottico. Più intima e profonda fu la sua essenza; altre e più complesse le sue cagioni.

Fin verso il termine della sua vita, per il povero Giacomo il concetto, dirò così, metafisico che corrisponde al suo dolore, non è (come molti persistono a credere) quello chiaro e categorico della universal sofferenza e della doglia mondiale; ma è giusto riconoscere che questa sofferenza e questa doglia pare di già che egli le senta, le ripercuota e le esprima colla grandezza tragica del suo lamento. Sentitelo:

> Sola nel mondo eterna, a cui si volve
> Ogni creata cosa,
> In te, Morte, si posa
> Nostra ignuda natura,
> Lieta no, ma sicura
> Dell'antico dolor. Profonda notte
> Nella confusa mente
> Il pensier grave oscura;
> Alla speme, al desio, l'arido spirto
> Lena mancar si sente.....
> .... Che fummo?
> Che fu quel punto acerbo
> Che di vita ebbe nome?
> Cosa arcana e stupenda
> Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
> Qual de' vivi al pensiero
> L' ignota morte appar. Come da morte
> Vivendo rifuggìa, così rifugge
> Dalla fiamma vitale
> Nostra ignuda natura;
> Lieta no ma sicura;
> Però ch' esser beato
> Nega ai mortali e nega a' morti il fato.

Che nuovo linguaggio è questo? C'è qualche cosa di profondo, quasi di primitivo nella lugubre solennità di questi versi; e pare che non se ne potrebbero comporre di una tonalità diversa quando si celebrassero i lutti di una schiatta intera d' uomini o le esequie di tutto il genere umano.

Ma in sostanza siamo ancora al preludio. La natura, secondo che durò lungamente a pensare il poeta, intende *solo all'essere* ed è indifferente al bene; ma egli non affermava ancora, in modo assoluto, che dal grande telaio a cui siede la impassibile Tessitrice non possa uscire fuori qualche buona opera. Gli uomini sono *o miseri o codardi,* ma perchè essi, col *corrotto costume,* hanno posto un *immenso dissidio* fra la virtù e la felicità. Il pastore errante nel deserto, non nega che in terra o in cielo o altrove possano vivere esseri contenti. Egli si limita ad affermare: *a me la vita è male.* Per fino Tristano il disperato non contrasta all' amico suo che altri in questo mondo possa vivere felice; insiste solo nel proclamare sè infelicissimo. Ma quando un giorno il poeta sente che tutti i mali onde egli è miserabile e tormentato di corpo e di spirito, invece di essere mitigati dal tempo, col tempo sempre più si inaspriscono e si aggravano sino a diventare intollerabili; quando si vede fuggire dinanzi ad una ad una tutte le care illusioni che egli crede e sente inseparabili dalla vita; quando si convince che la Natura, a cui fin da fanciullo aveva domandato misericordia dalle finestre della casa paterna, è muta, è sorda, è spietata per lui, senza alcuna speranza di vederla mutata; quando un supremo disinganno lo percuote, e l' amore, non solo gli nega i suoi beni tanto invocati, ma gli si volta contro in forma di crudelissima irrisione, allora il dolore suo erompe veramente dai termini dell' individuo e si distende e si dilata, come una fredda invasione di tenebre, agli ultimi confini dell' esistenza. Allora Giacomo Leopardi dispera l' ultima volta, manda l' ultima maledizione, afferma l' assoluto pessimismo. L'Universo si è mutato agli occhi suoi in una infinita vanità, a cui sovrasta un potere occulto e infinitamente malvagio. Arimàne avrà l' ultimo inno del poeta.

Abbiamo dunque qui non solo uno stato caratteristico

della sua coscienza, ma come un punto di arrivo intorno al quale bisogna un poco fermarsi.

L' idea della profonda infelicità degli uomini, come sapete, non mancò agli antichi. La espresse un giorno Giobbe quando dal suo letamaio domandò a Dio perchè, egli onnipossente, avesse creato l' uomo debole come paglia e avversario suo. *Quare posuisti me contrarium tibi?*... Nel mondo tutto è vanità; e accrescimento di scienza vuol dire accrescimento di dolore. Questo disse il savio re Salomone. Tra i filosofi e i poeti greci è molto facile incontrare sentenze somiglianti.

Ma la malinconia o, se vogliamo dir la parola, il pessimismo degli antichi si diversifica da quello di noi moderni. Pare proprio che si tratti di una lugubre progressione, svolgentesi colla storia stessa della civiltà e maturantesi nel fondo delle coscienze umane. Fin dal tempo di Omero degli uomini si ritraevano nella solitudine, *pascendosi del proprio cuore*. Ma che divario tra la mestizia eroica di Bellerofonte e la tristezza misantropica di Timone; tra questa e il *taedium vitæ* dei contemporanei di Lucrezio; tra questo e la rinuncia stanca e la ebbrezza di dissolvimento dei primi solitari cristiani e di certi asceti del medio evo!... Quanta distanza fra l' umor melanconico del Tasso e la disperazione di Leopardi!... Abbiamo, ripeto, una progressione, la quale ha la sua base nella sensibilità dell' umana coscienza, che si fa sempre più delicata; nella sua irritabilità, nella sua incontentabilità che diventano sempre maggiori. L'intelletto proseguì il suo fatale ufficio; la esperienza ci allargò dinanzi continuamente l' orizzonte dei beni materiali e morali e ne svegliò e acuì in noi tutte le cupidità. Ma poichè le cupidità furono ben risvegliate e acuite, ecco che intervengono di nuovo l' intelletto e l'esperienza; ma con un intento opposto al primo; a dimostrarci cioè e a farci sentire che tutto questo non ha fatto altro che aprire un più largo spazio e mettere

una maggiore « sperequazione » tra l'umano desiderio e l'umano possesso... E noi siamo più infelici! Avviene in sostanza nel mondo della felicità un restringimento doloroso, analogo a quello che il Leopardi aveva osservato, molto per tempo, nella rappresentazione nostra del cielo dopo che la scienza ce lo ebbe misurato, e nella vastità immaginaria della terra dopo che le ardite navigazioni ce la ebbero meglio scoperta:

> .... conosciuto il mondo
> Non cresce, anzi si scema, e assai più vasto
> L'etra sonante e l'alma terra e il mare
> Al fanciullin, che non al saggio, appare.
> Nostri sogni leggiadri ove son giti?..

Aggiungete e collegate un altro fenomeno. Quanto più le passioni umane si afforzano e si affinano, tanto più esse acquistano una specie di attrazione e di compenetrazione scambievole. E questo, se è vero per le passioni liete, par che lo sia anche di più per le dolorose. Con l'aiuto della fantasia e dei sensi, noi ci inoltriamo così in un processo di universalizzazione, che si fa sempre più rapido e sempre più invadente. In un dolore ci par di sentire più dolori, tutti i dolori. Se crediamo d'essere e siamo infelici, facilmente ai nostri occhi il mondo si converte in un teatro di universale infelicità. Il divario in questo tra l'uomo moderno e l'uomo antico par proprio che sia profondo e sostanziale. Qualche idea possiamo averne studiando i monumenti dell'arte. Nelle tragedie antiche, il dolore d'un eroe, anche se è eloquentemente espresso, come nel Prometeo e nel Filottete, conserva sempre un certo carattere individuale. Confrontate, a questo proposito, Oreste e Amleto. A tutti e due toccò la sventura di avere il padre assassinato; tutti e due sono agitati dalla furia di vendicarlo nel sangue del colpevole. Ma quanta differenza nello stato morale dei due uomini! Oreste è l'uomo

d'un sol pensiero e d'un solo impulso: la vendetta del padre, prescrittagli dall'Oracolo, con la punizione della rea madre. Amleto invece è l'uomo di molti pensieri e di molti proponimenti. Nella sua tristezza pare che ogni tanto si riassuma la tristezza universale. Dall' interno dell'anima sua turbata e irrequieta egli esce ogni tanto a contemplare, a dubitare e a condannare tutto; ogni usanza degli uomini è per lui futile o rea; la vasta terra si è convertita in una stanza pestilenziale. Oh, se il suicidio non fosse un delitto!... Ma perchè è un delitto?... Quando un attore gli declama i dolori di Ecuba egli piange e pare che dimentichi il suo dolore... No, Amleto non lo dimentica, ma lo dilata e lo mesce e quasi lo compenetra con tutti gli altri dolori umani. Egli è l'uomo moderno, più sensibile, più irritabile, più rappresentativo e più comunicativo. La coscienza di Oreste, dell' uomo antico, è come un cubo di metallo massiccio, il quale vi risuona dal punto in cui è percosso; in Amleto, la coscienza dell'uomo moderno può invece paragonarsi a un grande e sottile vaso d'argento, il quale, percosso in un punto qualunque, continua lungamente a vibrare e a risuonare per tutte le sue curve e per tutta la sua cavità.

Ecco perchè, o signori, queste condizioni psichiche, noi riscontriamo in tutti quei personaggi del romanzo e del poema moderno che, non senza ragione, vennero chiamati « i pallidi figliuoli del Principe Danese. » Werther, Manfredi, Don Giovanni, Faust, Renato, Oberman, Jacopo Ortis. E non è meraviglia che questi pensosi e tristi fantasmi conquistassero da prima l'animo dei loro poeti, eppoi l' animo del pubblico e lo tenessero per tanti anni col loro fascino doloroso. Ogni lettore si specchiava in essi e in essi trovava un qualche riflesso della coscienza propria.

Ebbene; poco prima del 1820, mentre questo stato dell'anima dell'uomo moderno conquistava in Germania

la sua forma filosofica per la mente di Arturo Schopenhauer, in Italìa ebbe in Giacomo Leopardi il suo più grande poeta. Singolare consonanza di due grandi spiriti, che nemmeno si conobbero di nome!

E come uno specchio archimedeo accoglie in sè la luce e il calore che sono nell'aria ambiente e li ripercuote con moltiplicata intensità, così Giacomo Leopardi tutto questo male del secolo, tutta questa doglia mondiale accoglieva nell'anima sua, e la proiettava sul mondo in un gruppo di canti che gareggiano coi monumenti più insigni della lirica di tutti i tempi e di tutti i paesi. Da Isaia, da Simonide, da Petrarca parve che egli ereditasse e cumulasse in sè tutte le modulazioni più sinceramente pietose e lamentevoli che uscirono dal petto umano occupato dal dolore. Fece suonare ne' suoi versi tutte le tonalità del lamento, dal gemito dell'usignolo abbandonato al grido dell'aquila ferita. Fece sentire sopratutto le lagrime di sangue stillanti dal cuore umano. E diede ragione a Percy Shelley: « i nostri canti più belli sono quelli che esprimono i nostri pensieri più tristi. »

Tale fu Leopardi, poeta del dolore.

A che giova fantasticare quello che egli sarebbe riuscito, se fosse stato meno infermo e deforme di corpo, meno errabondo nella vita, meno disamato e meno disperato? Tale egli fu; e noi così ammiriamolo e amiamolo e ringraziamolo.

Sì, ringraziamolo d'essere stato così grande e d'aver voluto essere così buono. Voi sapete che il dolore spesso ci trae ad esser ingiusti e che la disperazione è cattiva consigliera. Ma nel dolore e nella disperazione egli serbò sempre intatta quella sua nobilissima anima, che bene ebbe ragione di chiamare: *alta, gentile e pura.* Questa fece il grande miracolo. Nell' infinita vanità del tutto, in mezzo al cadere di tutte le umane illusioni,

Giacomo Leopardi conservò intatto e saldo l'edificio dell' equità e della moralità umana.

Senza credenza e senza aspettazione di premio, nè quì nè altrove, egli, come uno stoico antico, tenne fede a tutti i più austeri ed alti ideali che stanno al governo della nostra vita.

Come potè questo accadere? Racconta Dante nel trentunesimo canto del Paradiso, che Beatrice, improvvisamente staccatasi dal suo fianco, andò a sedersi nel sommo cielo Empireo, tanto lontana da lui quanto il profondo oceano è lontano dal sommo della volta celeste. Eppure, malgrado così immensa distanza, la divina donna seguitò a guardare e a sorridere al suo poeta, e il poeta seguitò a godere quel guardo e quel sorriso, malgrado così immensa distanza.

In somigliante guisa io amo di pensare che una delle illusioni che abbandonarono il povero Giacomo — certo la più bella, la più pietosa, la più divina — continuasse da lontano, fino all'ultimo giorno della sua misera vita, se non più a sorridergli, ad inspirarlo!

È certo, a ogni modo, (altri lo ha già notato) che leggendo questo cantore di tutte le negazioni, noi sentiamo suonare autorevolmente dentro la coscienza nostra tutte le affermazioni più sante e più salutari. Per lui è una illusione la Virtù, schiava della Fortuna; ma egli la circonda sempre del culto più austero; e fino dal letto degli ultimi suoi dolori, fra gli amari sarcasmi de' *Paralepomini,* le manda una apostrofe riverente: una illusione è la Gloria, ed egli ci accende del suo nobile desiderio; una illusione è la Patria, e i suoi versi infiammati e dolenti c'inspirano il desiderio eroico di morire per lei; la Umanità e i suoi migliori destini sono una ironica chimera, e dai campi desolati dal Vesuvio, tra il giallo malinconico delle ginestre, egli leva l'ultimo suo canto, che è un inno alla pietà e alla fratellanza umana confederate contro le comuni sventure; l'Amore infine è

un'insidia e uno scherno, e l'ideale della donna emerge dal suo verso candido e nobile come dal verso di Dante; e da tutti gli Idilli e da tutte le Canzoni vapora un purissimo incenso di adorazione e di sacrificio che ci invoglia ad amare...

III.

Il Leopardi, poeta d' amore, dovrebbe essere per sè solo materia a un lungo discorso. Testè ho nominato Dante; e qualcuno di voi potrebbe avvertirmi che dall' amoroso ritmo leopardiano la mente dei più corre piuttosto al Petrarca. E questo può esser vero quanto a certe qualità dello stile; poichè pochi più del nostro, dopo il cinquecento, furono e si dimostrarono studiosi del *Canzoniere*. Ma chiunque guardi all' intimo spirito della concezione poetica, io penso che muterà opinione, e per trovare affinità sostanziali, rimonterà alla *Vita Nova* e alle rime di Guido Cavalcanti, saltando quattro secoli di neo-platonismo, di madrigalismo e di erotismo superficiale; qualità o difetti (secondo il lato da cui guarda) che occuparono tutta quanta la nostra lirica amorosa, fatte ben poche eccezioni.

In Leopardi, a primo tratto, l'istrumento sembra di poco mutato; ma gli intimi suoni che vibrano da esso sono di assoluta novità. Non è più l'elogio dei pregi della donna amata e la professata servitù del cuore e della vita che danno continua materia al poeta; ma veramente il verso esce caldo e colorato dal più profondo dell' anima. Forza di passione, insomma, e sincerità di accenti e immediatezza scolpita d' immagini, come la nostra lirica d' amore non ne aveva più avuto, dopo il trecento, sino alla fine del secolo decimottavo.

Sul limitare del nostro secolo, la poesia italiana dà

un grido di passione con Ugo Foscolo, che qui non vuol essere dimenticato. E difatti nelle due celebri odi e in alcuni passi del poema *Le Grazie*, e più di tutto, forse, nei meravigliosi sonetti, egli accenna al Recanatese; e si presenta come il suo predecessore immediato, in quella grande opera di restituire la nostra lirica di sentimento al suo principio nobilmente soggettivo e schiettamente umano. E alle rime del Foscolo corrispose la vita, che voi sapete così diversa fra i due poeti nel tenore e nelle vicende, ma del pari sempre così dominata e agitata da spiriti d'amore.

Però nè anche dobbiamo lasciarci sfuggire le differenze. Nelle donne amate da Foscolo noi sentiamo delle creature veramente vive; e ci tocca e ci esalta l'adorazione onde egli le circonda de' suoi versi come di una aura balsamica venuta giù dall'Olimpo. Ma tutta quella caldezza sentimentale del Foscolo si risolve quasi continuamente in figurazioni voluttuose e in immagini di grazia plastica. Quelle sue donne ci fanno pensare alle statue del Canova. Il più potente loro fascino sta nel ritmo formoso e quasi direi nella orchestrica elegante delle movenze in che il poeta le atteggia e le vagheggia. Pensate com'egli descrive l' « amica risanata » quando abbandona l'agile corpo alla danza, o le tre donne del Poema, mentre ognuna attende alle occupazioni e ai riti prediletti. Non vi pare che esse sieno le nobili progenitrici di queste troppo simmetriche donnine, che alcuni tra i nostri Parnassiani fanno continuamente andar su e giù per delle scale di marmo, onde possano muovere in bella cadenza le gambe e le braccia?... Vive, ripeto, sentiamo le donne del Foscolo e sincera la passione sua; ma ci accompagna il dubbio che questa egli abbia bisogno di andare eccitando con la fantasia piena di motivi classici, e quelle di abbellire con il movimento studiato e con la posa. Per giungere, in sostanza, al vivente cuore del poeta, noi siamo obbligati d'attraversare

uno strato prezioso; e mentre lo spirito letterario si compiace, il sentimento un poco si raffredda.

In Leopardi invece la liberazione è completa. Quantunque egli non si mostrasse benevolo ai Romantici, nessuno in Italia più di lui mise in pratica il canone massimo della nuova scuola: togliere ogni vano ostacolo tradizionale, professionale e convenzionale, alla libertà e sincerità della inspirazione.

A questo termine perfetto veramente egli giunse soltanto nelle liriche d'amore, oppure quando, attraverso la passione amorosa, guardò la natura e sè medesimo. Le donne cantate da Leopardi ondeggiano liberamente fra l'ideale e il reale. L'idea del poeta le veste di una luce di visione pura e malinconica; ma non c'è pericolo che la visione si faccia troppo vaporosa e sottile, perchè egli la afferma e la inquadra sempre nella realtà della vita. A lui, artefice squisito, bastano lievi cenni. Da prima lo scalpitar dei cavalli che gli annunziava la partenza della donna amata; più tardi il rumore del telaio di Silvia; la finestra onde Nerina gli mandava qualche parola, facendolo impallidire. Così noi sentiamo ed amiamo la bella donna che lo accese del primo amoroso delirio, poi le due care donzellette che gli infusero tanto affetto, gli svegliarono tanti sogni e tanta pietà; ben reali e vive; non meno vive di Aspasia, che si muove, dotta allettatrice, su pel divano signorile e bacia nella bocca i suoi bambini e li accosta al seno ascoso e desiato.....

I manoscritti inediti, che già si vanno stampando, dimostreranno sempre meglio, con documenti preziosissimi, come le liriche amorose di Leopardi nascessero dalla realtà; e quanto e come egli derivasse da questa e trasformasse e idealizzasse gli elementi, che di mano in mano essa gli porgeva. E sarà tanto di acquistato alla curiosità del pubblico. Ma credete proprio che noi ne abbiamo bisogno per gustare meglio e ammirare di

più? Vi consiglio a non aspettarvi niente di ciò. La grande poesia dice all'anima, da sè stessa, tutto quello che vuol dire.

Ed è davvero una grande poesia, o signori! Ogni suo accento vi penetra e vi conquide; ogni sua immagine vi ingentilisce l'anima e ve la porta in alto. La natura vista con gli occhi dell'amore, quasi sempre attraverso un velo di lagrime, assume una vaghezza nuova, un incanto ineffabile; e dalla pura semplicità delle linee e dai colori e dai suoni viene come un consenso di misteriose armonie, che rendono il motivo dell'amore più intenso e più insinuante. Ricordate i versi del poeta: *Alla sua donna.* Quando mai la donna fu più nobilmente idoleggiata e celebrata? Su questo io vorrei insistere. Noi abbiamo vista e vediamo passare una generazione di poeti ai quali il dandinismo crudele di Alfredo de Musset e l'umorismo acre di Enrico Heine è stato esemplare e scusa funesta. Dopo avere avuto dalle donne la gioia e le lagrime della passione, essi hanno creduto di parer belli e forti sprezzandole, maledicendole, denudandole vive e morte nei loro versi!... Il nostro poeta invece appare sempre delicato e pietoso con le donne, perchè fu sempre nobile e gentiluomo.

E voi sapete che il povero Giacomo delle donne non ebbe troppo a lodarsi. Pochi uomini avevano sortito dalla natura una inclinazione d'amore più prepotente. *Amami per Dio!* (scriveva giovanissimo al fratello). *Ho bisogno d'amore, amore, amore!...* E questo grido egli ripetè per tutta la vita alle creature belle che andava incontrando. Ahimè, in lui era anche grande e irrimediabile il difetto di certe qualità, che la natura ha prescritte perchè l'amore non riesca sempre una umiliazione e un tormento! Però egli non volle rassegnarsi a disperare. Dopo la prima giovinezza trascorsa quassù in sogni e desideri infiniti, il poeta potè visitare le stanze popolose degli uomini; e vide e avvicinò finalmente

quelle donne vestite di seta e ornate d'ogni bella coltura a cui aveva tanto pensato; e in cui aveva forse sperato. Ma dovette, io credo, convincersi che esse non valevano le umili donzellette scontrate qui per le vie di Recanati e che gli erano passate innanzi come delle visioni gentili, mandandogli qualche buon sorriso, risparmiandogli le superbe ripulse e i disinganni crudelissimi, e seco portandosi nell'ignoto, insieme ai desideri, la speranza, forse, e la illusione del giovane amatore.

Ebbene, o signori; anche dopo che quei disinganni e quelle ripulse hanno fatto l'ultima prova sopra di lui, e par che il suo cuore sia divenuto un calice traboccante di amarezza, il poeta non vien meno alla nobilissima indole sua. Leggete *Aspasia* attentamente. Interviene un senso di mestissima pietà che placa gli sdegni e attuta le sollevazioni dell'odio. L'uomo offeso, respinto, probabilmente schernito, si contenta di sorridere guardando il cielo, il mare, la terra.... Quel canto che doveva essere una terribile requisitoria, si converte quasi in una difesa; e la conclusione è, che *l' uomo spesso accusa la donna a torto.* Che colpa ha essa se la natura l'ha formata così bella e lusinghiera e inconsapevole? Similemente un cantore perfetto non conosce e non saprebbe mai apprezzare le passioni e i pensieri sublimi che le sue note svegliano in noi. Accusiamo dunque la natura e assolviamo la donna. E Leopardi non si contenta di assolvere. Prima di lanciarsi dallo scoglio, la infelicissima Saffo pensa all'uomo che le ha dato tanto dolore, accomiatandosi da lui con un augurio di felicità:

E tu cui lungo
Amore indarno, e lunga fede, e vano
D'implacato desio furor mi strinse,
Vivi felice, se felice in terra
Visse nato mortal!...

Ed è veramente l'anima del poeta che parla per la bocca della sua sorella antica. Ricordatevi la lettera soavissima che egli, nel 1833, scriveva alla signora Targioni...

E sarebbe questo, signori, il paranoico, l'egoista, il degenerato, come una scienza abbozzata non dubita di proclamarlo, dopo aver studiato il suo albero genealogico e misurato il suo cranio?....

O poeta! in una delle tue tante ore di scònforto, Tu invocasti la Natura, spettatrice almeno dei tuoi mali, non potendo immaginarla spettatrice pietosa. Ebbene, o poeta! Noi siamo parte vivente e parte consciente di quella natura che Tu invocasti; e ti rispondiamo in nome suo, inviandoti « con le ginocchia della mente inchine » il sentimento profondo della sua e della nostra pietà. Te lo inviamo qui in questa Recanati, che dicevi di non amare, ma di cui pur cercavi commosso i ricordi nei dintorni di altre città, quando i tuoi dolori ti davano qualche tregua e il tuo spirito sorrideva un poco mitigato dalla speranza; in questa Recanati, ora tutta piena e gloriosa del tuo canto, che dal mare e dal monte ti inspirò l'entusiasmo sacro dell'Universo e dal colle l'idea dell'Infinito, e ove le fanciulle, dagli occhi ridenti e fuggitivi, ti appresero la divina bellezza dell'Amore e della Morte.... E anche ci piace di credere che, in quest'ora, questo nostro sentimento possa pervenire sino a Te, o nella *pellegrina stanza* ove sperasti di trovare la donna del tuo sogno, oppure laggiù lungo le fiorenti praterie dell'Eliso, ove un giorno, mestamente sorridendo, desti convegno ad un amico. Per questo noi seguitiamo a parlare con Te, come se Tu ci ascoltassi ancora....

NOTA.

Ho io bisogno di dichiararlo? A pagina 5 o altrove non pensai nè di offendere la dignità della scienza nè di limitare in alcuna guisa la libertà dei cultori di essa; ma solo di usare anch'io la mia libertà, opponendomi ad affermazioni, che credo o esagerate o erronee.

CENTENARIO DI ROSSINI.

Signori,

I primi mesi dell'anno 1859 sorsero fausti e felici per l'Italia. Correvano nell'aria delle buone voci augurali che precorrevano le armi vendicatrici e liberatrici. In tutto il mondo civile, ove battevano cuori per la causa della giustizia, si manifestavano vive simpatie per l'Italia e pel suo prossimo risorgimento. Massime dalla Francia spesseggiavano in que' giorni le parole amiche ed incoraggianti, mentre che da quel nobile paese si preparavano a noi aiuti migliori che di parole. Interprete del pensiero di Cesare, il visconte di La Guerronière, in un opuscolo che nessuno di noi ha dimenticato, aveva per l'Italia una magnifica perorazione. L'Italia (diceva) non è soltanto una sorella per le altre nazioni; essa è anche una madre. Tutto: la sua storia, i suoi monumenti, i suoi artisti, i suoi pensatori, i suoi martiri, i suoi trionfi, le sue sventure, ci stimolano con voce eloquente ad andare in suo soccorso. E anche dopo che l'Italia per le sciagurate vicende della sua politica è caduta in basso stato, essa è rimasta sempre la terra delle mirabili eccezioni; e ogni tanto si leva come un razzo luminoso che rischiara in faccia al mondo quell'afflitto paese e parla in favor suo. Oggi stesso (concludeva il visconte di La Guerronière) qual'è l'unico uomo vivente che meriti indiscutibilmente il nome di

grande e che sia certo d'averlo dai posteri? È un italiano: Gioacchino Rossini.

Signori! Quest'uomo che veniva convertito in un argomento vivente in favore della sua patria, quest'uomo che i politici citavano per addurre una prova di più a sostegno dell'idea *che qualche cosa* (secondo la frase consacrata d'allora) *bisognava fare per l'Italia*, non era nè un legislatore, nè un vittorioso conduttore d'eserciti, nè un abile maneggiatore di negozi politici. Non era nemmeno un liberale, nel senso almeno che d'ordinario si appone a questa parola! Era un semplice maestro di musica che viveva bonariamente a Parigi e si firmava con arguta modestia: pianista di terza o quarta classe. Ma quest'uomo aveva nome Rossini, ed il suo genio era riconosciuto per tutto il mondo. Egli aveva parlato nella più affascinante e universale delle lingue e gettato a tutti i venti délla terra il sacro nome d'Italia. In tal modo aveva concorso a propiziare gli animi e gli eventi in favor suo.

Gioacchino Rossini dava ragione alla profezia di Enrico Heine, il quale a quei suoi compagni di viaggio, che, conversando, rimproveravano gl'italiani di essersi troppo rinserrati nella musica, rispondeva con pietoso sdegno, questo essere accaduto agli italiani, perchè la musica è l'unico dominio dove non arrivano il birro e l'inquisitore: ma che anche da quel rifugio l'Italia parlava la sua voce eloquente; e un giorno il mondo l'avrebbe ascoltata!

Rossini morì a Parigi nel 1868, nella pienezza degli anni e della gloria. Quando scomparve, tutti sentirono che una gran luce si era spenta nel mondo. L'Italia sentì d'aver perduto il più grande de' suoi artisti. Firenze che, a buon diritto, in ogni grande italiano vede un concittadino, domandò subito le sue ceneri e le collocò poi in Santa Croce tra quelle di Galileo Galilei e quelle di Michelangelo Buonarroti. Ora che compie il

centesimo anno dalla sua nascita, in tutto il mondo ove è sacro il culto delle cose belle, si ragiona di lui e si cantan le sue glorie. Ma con più diritto di tutti si ricorda di lui e vanta le glorie sue questa città che gli diede i natali e la madre; la madre caramente diletta, da cui aveva redata la bellezza del volto, l'affettuosa vivacità dell'animo, l'istinto e la dolcezza del canto.

Ora io sono lieto di portare a voi, o pesaresi, quantunque in forma, ahimè! tanto poco autorevole, le gratulazioni di tutta Italia, perche così degnamente onorate il genio che tanto vi onora, qui, in questo luogo, ove, ad onorarlo, soavemente vi sospingono del pari gli argomenti della ragione e gli argomenti del cuore.

E insieme con animo commosso saluto questa nobile terra marchigiana, che coi suoi uomini insigni ha tanto contribuito alla civiltà italiana. E non posso a meno di ricordare che qui, a poca distanza di tempo e di luogo, la vostra Marca dava al sole d'Italia i due più potenti artisti di cui forse il secolo si vanti: Leopardi e Rossini: il cantore di *Figaro* e il poeta della *Ginestra*. Che strano ed eloquente contrasto!... Direste che la natura li generasse ad un tempo con un suo provido disegno di compensazione. Vissero l'uno accanto all'altro, si videro, si parlarono, probabilmente non s'intesero. L'uno prediletto della fortuna e festeggiato da tutti, tutto vita, brio e giocondità; l'altro solo e sconsolato nei suoi dolori. Ma mentre Leopardi cantava la malinconia e la disperazione, Rossini vicino a lui, su tutto quel dolore umano, gittava, come un balsamo consolatore, il torrente delle sue note immortali....

Io vi dirò dunque, o signori, di Giacchino Rossini; ma solo come le mie facoltà mi consentono. Vincenzo Gioberti scrisse già che di tutte le umane discipline più fortunate sono le matematiche, perchè non hanno a patire la intrusione e le improntitudini dei dilettanti. Voi vedete bene che, per questa istessa ragione, la musica

dovrà ritenersi fra le discipline umane la più disgraziata! Chi non è dilettante in musica? E chi, per questo solo titolo, non si arroga il diritto di parlarne e giudicarne? Essa paga così, e talvolta anche a molto caro prezzo, il privilegio d'essere di tutte le arti la più facilmente comunicabile, la più universalmente cara.

Come semplice amatore della divina arte dei suoni io adunque vi parlerò. In pari tempo mi studierò di attenuare più che mai sia possibile la mia insufficienza, inspirando il mio discorso non ai presuntuosi criteri e alle predilezioni mutabili del dilettantismo, ma guardando alla sacra oggettività della storia, nel cui dominio il vostro grande concittadino è già entrato da oltre mezzo secolo.

In questa forma oserò parlarvi di lui con animo riverente e trepidante. Però badate: la commemorazione veramente degna di Rossini voi non ve la dovete aspettare da me: il suo degno panegirico voi lo udrete solo questa sera nella sua musica, nelle pagine immortali del *Mosè,* della *Semiramide* e del *Guglielmo Tell,* eseguite dai vostri cori, dai vostri cantanti e dalla vostra orchestra, diretti dalla mano e dalla mente insigne del vostro Pedrotti.

Voi non ignorate, o signori, che vi sono due Rossini; uno storico e l'altro leggendario. Questo secondo sarebbe tempo ormai di sfatarlo, studiando meglio il primo. Ma troppe vite si sono scritte di quest'uomo straordinario e quasi sempre con intendimenti leggeri e fantastici; troppe minuzie biografiche, troppi pettegolezzi anedottici vennero prodigati sul conto suo, dando immagine di quelle incrostazioni stalattitiche, le quali guastano e ascondono le pure linee di una statua di bronzo. Anche la fama di pronto e spiritoso motteggiatore nocque spesso a Rossini. Poi che molto volontieri si ama di prestare ai ricchi, negli ultimi quindici anni

in cui visse, non correvano per Parigi una facezia e un motto, ancor che di un atticismo più che discutibili, senza che subito venissero attribuiti al gaudioso e glorioso abitatore della villa di Passy.

Ne uscì fuori naturalmente un Rossini beffardo, egoista, cinico; poco meno insomma di uno di quegli animali del gregge di Epicuro di cui parla Orazio, sul quale natura, con bizzarra e mostruosa liberalità, avrebbe accumulato tanto fosforo nel cervello da poter comporre della musica meravigliosa.... No; giova credere che la natura rispetti abbastanza se stessa per non commettere mai di somiglianti enormità. A ogni modo, poichè di questo Rossini tanto si è parlato e si parla, io voglio darvelo nel ritratto che un forte poeta (1) lasciò di lui col seguente sonetto.

Ei non amava. La terrena veste
Quel non avea che fu da lei diviso,
Fuor che la creatrice aura celeste
E l' igneo genio sulla fronte inciso.

Ei non credeva. Sulle umane teste
D'un beffardo movea lieve sorriso,
Anche allor che a bearne, or liete or meste,
Piovean le melodie di paradiso.

E quali e quante ei di quaggiù ne lesse
Scritte negli astri or foschi ora lucenti,
Ignaro che la man le trascrivesse!

E che pace in quel suo volto giocondo,
Qual non curante sguardo ai plaüdenti,
Mentre ai canti di Tell fremeva il mondo!

Il ritratto ha maestria di linee e di colorito, ma è ben lungi dall' essere fedele e completo nella somiglianza. È il Rossini della triste leggenda, che non regge allo studio imparziale e diligente della sua vita.

Certo Rossini non fu, come suol dirsi, un uomo di Plutarco. Dopo le prime angustie, che la lieta e balda

(1) Giulio Uberti.

adolescenza rende così facili a superare, la sua vita fu una festa quasi continua della fortuna; onde a lui mancò la scuola del dolore. Ma come s'ingannavano coloro che dietro il sorriso e le barzellette di questo grande conoscitore della vita e degli uomini, non vedevano altro che insensibilità ed egoismo! Potrei, o signori, occupare tutto il mio discorso a raccontare atti della vita del vostro concittadino che stanno eloquentemente contro la frivola malevolenza onde venne un tempo, e viene anche oggi da taluni, giudicato.... Preferisco invece di ricordare che Riccardo Wagner, dopo averlo conosciuto nel 1860, lasciava scritto ne' suoi ricordi: « Rossini mi ha fatto l'effetto *del primo uomo veramente grande e degno di venerazione* ch'io abbia fino ad oggi incontrato nel mondo dell'arte » (1). Che ideale in fatto d'arte avesse il Wagner è troppo noto, e non può quindi cader dubbio sul significato morale di questo suo giudizio, evidentemente rivolto non al compositore di musica, ma all'uomo.

E un grande miscuglio di reale e di fantastico va pure segnalato nei giudizi che pronunciano i biografi intorno alla educazione artistica di Rossini e intorno al modo col quale essa si formò e si svolse. A sentire taluni, la potenza ingenita della mente di Rossini avrebbe fatto tutto di moto subitaneo e quasi inconsapevole; la volontà e lo studio non ci sarebbero entrati per nulla. Un vero miracolo di generazione spontanea!

Altri invece, pigliando in troppo largo senso il nomignolo di *tedeschino* dato dal padre Mattei al giovane alunno, ce lo descrivono lungamente tuffato negli studi più ardui della tecnica musicale, e fanno salire ad un numero inverosimile i quartetti e le sinfonie del Mozart e dell' Haydn che egli avrebbe sviscerati e tradotti in partitura.

---

(1) Richard Wagner. *Souvenirs* traduits de l'allemand par Camille Benoît, Paris, 1884.

Basta fissare uno sguardo calmo e attento sui primi anni della carriera di Rossini perchè una verità mediana esca evidente dalle opposte esagerazioni. Rossini studiò con passione l'arte che lo invitava a sè con irresistibili attrattive; ma studiò brevemente e in fretta, mescolando subito alle teorie la pratica professionale. Melodista nato, come pochi al mondo lo furono, ricco di una meravigliosa facilità, bisognoso e smanioso di fare, egli non volle nè potè indugiarsi in lunghi apparecchi; ma appartenne a quella categoria di artisti i quali, in quel che esercitavano l'arte, ne conquistavano via via e ne perfezionavano la disciplina. E in questo duplice processo Rossini non si fermò un istante. Negli ultimi anni della sua vita scriveva bonariamente a Tito Ricordi: « Legga vostro figlio con benignità le mie opere dalla prima all'ultima; e vedrà che anch'io un qualche poco ho progredito ». Credo che nessuno oserà tacciarlo di millanteria!

Appena diciottenne egli pianta là il maestro e la scuola, le fughe e il contrappunto e corre a Venezia a rappresentare la sua prima opera *La cambiale di matrimonio.* Il pubblico lo accoglie con festa ed egli tira avanti. L'anno appresso (1811) si cimenta, a Bologna, dinanzi a quel pubblico che contiene i suoi maestri e i suoi emuli di scuola con l'*Equivoco stravagante,* che fu dato con esito assai felice al teatro del Corso per tre sere e per molto tempo ancora si sarebbe certo ripetuto, se la scabrosità, dirò così, fisiologica di quell' « equivoco » non avesse indotto la questura a sequestrare il libretto e l'opera.

In questo doppio trionfo di esordiente, Rossini acquista la sicurezza delle sue forze; ed ecco che lo invade come un giovanile parossismo di produzione. Nell'anno veniente egli va da Bologna a Ferrara, di là a Venezia, poi a Milano, poi a Roma, poi ancora a Venezia: breve; nel giro di men che dodici mesi egli

compone, nel tempo che altri impiegherebbe a copiarle, sei opere tra serie e giocose, e sono: *L'inganno felice, Il cambio della valigia, Ciro in Babilonia, La scala di seta, Demetrio e Polibio, La pietra del paragone, L'occasione fa il ladro.* I più colti e difficili pubblici d'Italia acclamano stupiti e affascinati. Fu in quel tempo che lo Stendhal scrisse: « È qui in Italia un uomo del quale si parla oramai più che di Napoleone; è un compositore di musica e non ha compiuti i vent'anni! »

In quella così affrettata produzione, come in una gagliarda ginnastica, il giovanetto maestro non fa che mettere in giuoco la sua prodigiosa facilità, componendo come gli detta l'estro, indovinando e ottemperando confusamente ai nuovi desideri del pubblico in fatto di musica.

Ma poi rallenta il lavoro, e direste, che, pur seguitando a comporre, si raccolga e voglia un poco orizzontarsi. Infatti nell'anno successivo non dà al pubblico che due opere: il *Tancredi* e *L'Italiana in Algeri.* Il successo del *Tancredi* è addirittura immenso. Tutto il pubblico veneziano va pazzo di quella nuova musica. Per tutte le case i cembali e le voci, di giorno e di notte, la ripetono: sulla laguna i gondolieri dimenticano le ottave del Tasso e non sanno cantare altro che: « *O patria ingrata e cara!* » « *Mi rivedrai!...* » « *Ti rivedrò!* »

Quale è la ragione di tanto trionfo? Che ha, in sostanza, di nuovo questa musica perchè il pubblico la cerchi e l'ascolti e la preferisca a tutte le altre e ne vada pazzo a quel modo?

Le condizioni degli animi sono profondamente rimutate. È passata nell'aria la tormenta della rivoluzione francese: incombe adesso la faticosa epopea napoleonica che volge in fretta alla sua tragica fine. La letteratura ha nuovi ideali; la poesia ha nuovi accenti. È

mestieri che anche la musica trovi un linguaggio che risponda a tutti questi ordini rinnovati e armonizzi più intimamente col senso artistico di questa generazione d'uomini lavorata da tante idee nuove e tormentata da tanti avvenimenti. La vecchia musica con la sua stupenda compostezza, con la sua tenerezza idilliaca, con la sua leggera comicità non par più sufficiente. E Gioacchino Rossini trova questo linguaggio nuovo della musica: un linguaggio fervido, concitato, a un tempo esuberante e sommario, per il quale le vecchie formole dell'arte non bastano e le spezza e le ricompone in un modulo più largo, ove può espandersi con un impeto vigoroso di libertà che pare, ed è anzi in molti casi, una vera rivoluzione. Nella musica del *Tancredi* infatti il pubblico sente una intonazione tra il cavalleresco e l'eroico che i precedenti melodrammi non gli avevano dato ancora. È l'eco, o signori, di una nuova corrente di poesia che ha attraversato l'Europa e che l'animo di Rossini ha sentito, ha divinato, ha saputo fondere nella felice indeterminatezza del linguaggio musicale e trasmettere felicemente nei sonori e liberi processi della sua istrumentazione, nei ritmi baldi e infuocati delle sue melodie.

Bisogna risalire con la immaginazione a quell'epoca e cogliere questo « consenso momentaneo » fra l'animo del pubblico e la musica rossiniana d'allora, per capirne tutta in pieno la novità e tutta la magica potenza.

E osservate una cosa assai notevole. Questo giovane compositore che scuote gli animi con forme così insolite e con tanta audacia, si mostra piuttosto diffidente verso certe novità che a tempo suo invadono il campo dell'arte. Dalle idee che egli esprime in questa epoca della sua vita (ce ne rimane una bella testimonianza

nella lettera a Leopoldo Cicognara) (1) lo giudichereste un rigido conservatore. Egli detesta la licenza e lo sfoggio di ornamentazioni che l'arbitrio dei cantanti induce ogni giorno più nella purezza del canto italiano; per lui Simone Mayer ha avuto torto di concedere troppo alla ingegnosità nelle combinazioni armoniche: Cramer e Beethoven minacciano di affogare la naturalezza della musica da teatro nelle astruserie e nel lusso della istrumentazione da concerto; per questo motivo nemmeno Haydn, nemmeno Mozart, trovano pienamente grazia dinanzi al suo giudizio!

Ma la contraddizione non è che apparente. Rossini vede quello che manca al melodramma per essere completo; ma vede anche spuntare sull'orizzonte i primi segni di una gran confusione di forme e di stili che la musica teatrale minacceranno poi di snaturare e di perdere, togliendole il tipo e i caratteri di chiarezza e di universalità che le vengono dall'ambiente suo e dall'ufficio suo. Per questo egli fissa lo sguardo alla melodia come a stella polare del dramma nostro, e si sforza di liberare il nostro bel canto dagli ornamenti lussuriosi e scorretti che lo deturpano, sostituendo l'opera meditata del maestro all'arbitrio degli esecutori, divenuto tirannico e reso intollerabile dalla stessa miracolosa abilità di quelle gole canore.

In tal guisa Rossini riesce per tempo ad accompagnare gli impeti del suo genio con delle idee chiare e luminose, che dovranno scorgerlo con sicurezza nella regia via aperta dinanzi a lui.

Ed ecco che egli entra nel periodo più mirabile e più fecondo della sua carriera. A Napoli trova le tradizioni di una grande scuola a cui, per naturale affinità, egli

---

(1) Vedi l'Epistolario Rossiniano pubblicato dal Mezzatinti. Imola, Ed. Galeati, 1892.

interamente si abbandona. Mentre crea, studia: alterna la composizione delle proprie opere con la lettura appassionata degli spartiti dei due Scarlatti, del Vinci, del Sarro, del Durante, del Leo, del Jomelli, del Pacini, del Pergolese. Studia ed assimila; e assimilando comprende sempre meglio quello che resta da aggiungere perchè il dramma musicale, sempre mantenendo come suo fondamento la melodia, possa divenire in Italia un'opera d'arte vie più equilibrata, omogenea, completa. Nella *Elisabetta* il maestro indulge ancora, e di buon grado, alle agilità della Colbrand, ma sotto quelle fioriture brillanti, nella larga fattura dei pezzi, si sente già scorrere un soffio di dramma nuovo e potente: nell'*Otello* il dramma è già entrato con tutti gli onori nella vecchia opera e la domina, massime per tutto il terzo atto, col terrore e con la pietà.

In questo memorabile anno 1816, Gioacchino Rossini fa stupire il mondo con la potenza versatile del suo genio. Dai cupi orrori della tragedia egli passa con rapidità fulminea alle facezie esilaranti e maliziose. Il Moro di Venezia tende la mano a Figaro: indi a poco arriva Cenerentola nel cui sorriso si fondono, con ineffabile simpatia, il brio leggero della farsa, l'idealità della leggenda e l'intima dolcezza dell'idillio.

Nelle opere che rapidamente seguono a questo gruppo di capolavori, Rossini si addimostra sempre più occupato ad accogliere e compenetrare nel melodramma alcuni elementi differenziali e caratteristici che l'etnografia, la storia, la poesia, la leggenda possono trasferire in esso, accrescendo la sua potenza di alcun coefficente di suggestione fantastica, efficacissima sull'animo degli spettatori. E vedetelo nel *Mosè* ove aleggia austero e sublime lo spirito della Bibbia; vedetelo nella *Donna del Lago* nella quale, massime al primo atto, è impossibile non sentire trasfuso per via di note musicali un vivo spirito di poesia ossianesca e quella vaga visione

di paesaggi alpestri e di vita pastorale che poi acquisteranno tanta evidenza e seduzione in alcune pagine del *Guglielmo Tell*. Questa compenetrazione del soggetto del dramma con la musica fa ancora un passo importante nella *Semiramide,* ove fino dalla sinfonia (già lo notava Giuseppe Mazzini) per la esuberanza dei motivi svolgentisi in magnifiche volute, per la concitazione dei ritmi e per la stessa vivacità rutilante dei timbri istrumentali, la mente è tratta alla evocazione del fasto barbarico, delle pompe e delle grandiosità d' un impero orientale.

Siamo nel 1823. Rossini non ha ancora trent'anni e ne conta appena tredici di carriera musicale. Che rapida e sfolgorante conquista è stata la sua!

Nei teatri d'Italia non si vogliono sentire che le sue opere: la sua musica ha già passato le Alpi e percorso trionfalmente la Francia, l'Inghilterra, la Spagna, il Portogallo, levando di seggio ogni altro compositore. Un anno prima il maestro si era recato a Vienna e con la *Zelmira* aveva mandato in visibilio quel pubblico così difficile e tanto esperto di cose musicali. Tutti acclamano Rossini, tutti vogliono vederlo e festeggiarlo. I maestri vecchi e giovani sono ai suoi piedi. Persino Lodovico Beethoven è scosso nella sua divina solitudine da tanto trionfo; e, tra sorpreso e sdegnato, domanda all'impresario del Teatro Imperiale un libretto d'opera italiana, mosso un momento dall'idea di scontrarsi nell' agone dell'arte con questo giovane temerario che osava levare tanto scalpore d' applausi vicino al sacrario della sua grandezza....

Io credo di non esagerare per nulla affermando che in tutta la storia della musica non vi ha esempio di una dittatura acquistata e tenuta con tanta facilità. La musica rossiniana entra da per tutto: nei teatri e nelle chiese, nei salotti e nelle piazze; s'insinua per gli orecchi, esalta i cervelli, tocca i cuori. Quanti tesori di gio-

condità scaturiscono dalle sue melodie buffe! Quanti sacri entusiasmi, quante intime tenerezze dai suoi cori trionfali e dalle sue note d'amore! Tutti i maestri d'Europa che scrivono pel teatro provano l'invincibile contagio di questa musica. Ho detto tutti e non potrei fare eccezione nemmeno per coloro i quali, impensieriti di quel prepotente dominio, si levano a contrastarlo in nome della libertà dell'arte e del genio nazionale. Ascoltate attentamente la musica di Carlo Maria Weber (il più saldo e autorevole anti rossiniano dell'epoca) e qua e là sarete costretti a pensare che la musica di Rossini, odiata e combattuta, circola intorno e va entrando per gli spiragli come l'aria e come la luce (1). Onde a lui, all'universale trionfatore, ancor meglio che ad Antonio Sacchini, potrebbero essere dirizzati i versi dell'autore del *Giorno*.

> ..... E in te sol uno immoti
> Stetter dei cori e dell'orecchio i voti,
> Poi che da' tuoi pensieri
> Mirabile di suoni ordin si schiuse,
> Che per l'aria diffuse
> Non per anco al mortal noti piaceri,
> O se tu amassi vanto
> Dare ai mobili plettri, o pure al canto.

Dopo il trionfo della sua *Semiramide* Rossini (1823) va a Parigi a iniziare e a compiere il terzo periodo della sua attività musicale. È il coronamento radioso dell'edifizio innalzato con sì felice e sorprendente rapidità. Da Parigi il maestro vuole stendersi sul mondo della musica con più durevole dominio, imprimendo all'opera sua un carattere più universale.

La intera conquista del pubblico francese è molto abilmente apparecchiata con il rifacimento d'alcune opere

---

(1) Questa è anche l'opinione di Blaze de Bury. Vedi la *Revue des deux Mondes* nel fascicolo di marzo 1869.

che già avevano percorsi i teatri d'Italia e d'Europa, acclamate dovunque. Ma notate: mentre Rossini ha l'aria di acconciarsi con buona grazia a certe esigenze del gusto francese, egli, in sostanza, obbedisce alla legge di progresso e di perfezionamento che s'è imposto di seguire. Seguita a sopprimere « il troppo e il vano » delle ornamentazioni cromatiche, concesse alle voci; arricchisce l'istrumentale, imprime alle arie e ai pezzi d'insieme un carattere più semplice insieme e più drammaticamente efficace. Da questo fecondo lavoro esce ampliato nelle sue linee michelangiolesche il *Nuovo Mosè;* il *Maometto II* si converte nell'*Assedio di Corinto,* ove è la famosa scena della « benedizione degli stendardi » che basterebbe per dare a un maestro legittima fama d'operista eminente.

Questa naturale sollecitudine del maestro a gratificarsi il gusto dei francesi, dà luogo a un curioso particolare biografico, che qui non voglio passare sotto silenzio. A Parigi pubblico e critici pigliano subito Rossini in parola. Rossini nell'ultimo periodo della sua vita musicale non dee più considerarsi come un maestro italiano: egli è passato con armi e bagagli ad arrotondare il ciclo, molto numeroso perchè molto composito, dei maestri che la Francia chiama suoi e considera come gloria propria. Non c'è da stupirsi, o signori. Questa è una idea fissa che i nostri vicini hanno da un pezzo, nè permettono che si discuta. E passi per il vecchio Lulli! La tradizione narra ch'egli fece il suo primo viaggio da Firenze a Parigi (tanto era bimbo) entro la cassa armonica di un violino. — Ma gli altri!?... Cristoforo Gluck formò l'ingegno nelle nostre grandi tradizioni musicali e scrisse nella nostra lingua e sul nostro gusto molte opere che gli diedero fama: poi per le fervide esortazioni di un italiano, il Calzabigi, e colla scorta delle sue idee melodrammatiche compose l'*Alceste.* Per questo è mai saltato in capo ad alcuno fra

noi di chiamare compositore italiano il Gluck? Invece perchè va a Parigi e scrive in lingua francese, studiandosi, naturalmente, di soddisfare al gusto di quel pubblico; ecco che egli subito passa dal catalogo degli operisti alemanni e va ad arricchire quello francese. E lo stesso giuoco vien fatto, via via, con la stessa disinvoltura per Sacchini, Spontini, Cherubini, Meyerbeer, Herold, Donizetti e non so quanti altri!... Passiamo oltre. Chi non ha troppo del proprio s' aiuti, se crede, con quello degli altri. Di questa facezia francese, io penso o signori, che il vostro concittadino avrà riso nel suo interno più d'una volta; e che pure adesso « dal suo stellato soglio » egli continuerà a riderne, perchè, anche nel regno dell'ombre, io immagino che Gioacchino Rossini seguiterà ad essere un uomo di spirito....

Tutto questo però non distrugge un fatto, pel quale riconosciamo volentieri che la Francia ha merito non piccolo. A Parigi, Rossini trovò dolcezza d'ospitalità e copia d'incoraggiamenti che certo furono occasione e stimolo al suo gran genio di spandere nel mondo i suoi raggi più vivi. E anche volontieri ammettiamo che, proprio dalla grata e spirituale temperatura dell'ambiente parigino, gli venisse quella sovreccitazione di brio e quella rinnovata eleganza di forme squisite che ci deliziano e ci trasportano nel *Conte Ory,* la seconda gemma nella sua corona di maestro giocoso; una gemma che nessun confronto, nemmeno col *Barbiere di Siviglia,* io penso, farebbe impallidire.

Ma eccoci in presenza del *Guglielmo Tell,* o signori. È il vertice della piramide rossiniana. Che vi dirò io di quest'opera, che ha dato materia a volumi di commenti e che anche i più tiepidi ammiratori di Rossini considerano come una delle grandi pietre miliarie nella via trionfale della musica?

In virtù di un contratto con la Corte di Francia, Ros-

sini aveva assunto obbligo di dare al teatro dell'Opera sei grandi melodrammi, a intervallo di due anni ciascuno. Il *Guglielmo Tell* apriva la serie, e sventuratamente rimase unico. Il *libretto,* imposto al maestro da una cattiva cabala di giornalismo, è tutt'altro che buono. Finito il secondo atto l'interesse langue e precipita; i versi addirittura sono detestabili. Non pertanto Rossini non mise ostacolo a musicarlo. Entro quelle scene mal connesse e goffamente rimate, correva, a ogni modo, un soffio di nobile leggenda; la memoria poteva evocare i ricordi della poesia di Schiller; l'anima di un popolo che si leva in armi, guidato da un eroe, a vendicare la libertà offesa e l'umanità calpestata, poteva musicalmente effondersi e conquidere i cuori anche da quella macchina informe. E a Rossini bastò. Anche la condizione della vita pubblica e lo stato degli animi dava al soggetto opportunità e potenza suggestiva. Una profonda inquietudine politica agitava la Francia e buona parte d'Europa; e tutti guardavano, con ansia aspettante, Parigi, ove s'andavano rapidamente accumulando le materie incendiarie che poi dovevano esplodere con tanto fracasso nelle giornate di Luglio. Ebbe Rossini tutto questo dinanzi al pensiero quando mise mano al suo capolavoro? Probabilmente no; ma nelle anime sensibilissime degli artisti veri penetrano con impeto le correnti della vita pubblica, anche quando i sensi paiono chiusi e il pensiero distratto. Fatto è che Rossini, il meno rivoluzionario degli uomini, scrisse questa volta musica rivoluzionaria in tutti i sensi; per l'arte e per la vita. Quando il dramma del Rütli pervenne al suo momento più solenne, quando i rappresentanti dei tre Cantoni dopo aver giurato « in nome dei loro dolori » che a ogni costo avrebbero vendicata la loro libertà e, con questo augusto e terribile nome sulle labbra, salutarono il sole nascente sulle Alpi eterne, dall'accento solenne dei cori virili e dal poderoso consenso delle

voci orchestrali, tutti sentirono che usciva una forza di perorazione formidabile e formidata.... Il governo di Carlo X, a buon conto, proibiva agli svizzeri della guardia d'andare al teatro.

Trasgredirei alle promesse fattevi al principio del mio discorso, se osassi di stendermi nelle analisi del poema musicale. Noterò solo che Rossini nel *Guglielmo Tell* rispose trionfalmente alle censure mossegli dalla critica seria nelle opere precedenti. Lo accusavano di troppo concedere alla sua facile vena, poco invece preoccupandosi di scegliere le melodie, i disegni e i coloriti orchestrali in accordo con le varie situazioni e con lo spirito generale del dramma; ed ecco che nella nuova opera ogni frase, ogni accordo, ogni nota spicca per una meravigliosa omogeneità di linguaggio mantenuta scrupolosamente da cima a fondo. La declamazione nei recitativi ha magniloquenza e semplicità degne d'un dramma sofocleo; le melodie stupende e i concertati (che Meyerbeer definì insuperabili) con ricchezza inesauribile di forme larghe, originali, elette insieme ed inaspettate, rendono al senso degli ascoltatori tutti gli accenti dell'amore, del dolore, della speranza, dello sdegno, della disperazione che signoreggiano le scene e i quadri del dramma; dipingono le pie esultanze della vita dei pastori e la collera tremenda di un popolo in sommossa. Intanto l'orchestra sobria insieme e potente, anzi potente perchè sobria, spiega le ricchezze di tutte le sue voci parafrasando il dramma, commentandolo, integrandola di continuo. Essa ci fa passare dinanzi agli occhi dell'anima ora le calme idilliache ora le procelle furiose; ci fa sentire la letizia dell'alba sul lago, la calma e le voci della notte sulla montagna, la pompa semplice di una festa alpigiana, i misteriosi apparecchi e i fremiti contenuti o prorompenti di una congiura di popolo.

Dopo il *Guglielmo Tell* la istrumentazione delle opere

teatrali venne certamente da maestri insigni accresciuta ancora per artifici d'armonie e per volumi di sonorità; ma fu proprio e sempre vero incremento di ricchezza e di bellezza o non piuttosto principio di squilibrio e di confusione?.... Lasciamo che altri discuta l'arduo problema e che il tempo lo risolva.

Chi certo si trovava in grado meglio d'ogni altro di illuminare il mondo su questo punto con la decisiva autorità dell'esempio, era lo stesso Rossini: e bastava ch'egli avesse continuato. Ma non fu così. Licenziato al mondo il suo capolavoro, Rossini smise per sempre la sua penna di compositore teatrale. La storia ricorda più volte il lutto degli uomini quando dei grandi artisti vennero improvvisamente percossi dalla morte nel fiore della vita. Virgilio, Raffaello, Mozart, Bellini, divine anime giovanili, invidiateci forse anzi tempo da una stella migliore!... Però dinanzi alla ferrea legge che tutti uguaglia, l'animo mestamente rassegnato s'inchina, ripetendo le parole d'Orazio:

> Durum! Sed levius fit patientia
> Quid quid corrigere est nefas....

Qui invece, o signori, noi siamo in presenza di un caso unico nella sua acerbità; perchè non è la morte che interviene, è la viva e libera potenza del genio che abdica volontariamente e si ritira. Pensate: Rossini non ha che trentasette anni, l'età in cui meglio vigoreggiano tutte le facoltà creatrici dell'uomo, l'età in cui tanti altri cominciarono appena il cammino della gloria! Ma quale può essere stato il motivo di una decisione così inattendibile? Fu pigrizia o disgusto? Fu temenza degli emuli? Fu disperazione di far meglio?... Se ne sono dette di tutti i colori. Il fatto è che Rossini visse ancora per altri trentaquattro anni e non scrisse mai più musica da teatro. Due sole volte, a grande intervallo, con lo *Stabat* e con la *Messa,* si rifece vivo come com-

positore, quasi a costernare vieppiù il mondo con gli indizi della sua potenza sempre gagliarda e ostinatamente mantenuta inerte.

E quali e quanti avrebbero potuto essere i frutti di quella potenza! S'apre a noi attraente insieme e melanconico il campo delle induzioni. La seconda delle sei grandi opere promesse doveva essere tratta dal *Faust* di Goethe, e già il maestro, d'accordo col poeta, aveva tratteggiati i primi scenari. Come avrebbe Rossini significato nella musica le peripezie dell'anima del dottore tedesco? Con che melodie avrebbe cantato l'amore e il dolore di Margherita? E quali forme il cantore di Figaro (domanda con particolare curiosità Arrigo Boito) avrebbe dato alle lugubri facezie e al cachinno infernale di Mefistofele, questo Figaro della notte?... Pochi artisti al mondo avevano sortito da natura, come Rossini, la facile potenza del creare e la facoltà di trasmutarla in mirabili guise. Pochi possedevano come lui l'istinto agile e felice di cogliere e interpretare le evoluzioni del gusto nel pubblico cangiante dei palchi e delle platee. Col *Guglielmo Tell* si sarebbe iniziata una seconda serie di melodrammi rossiniani, a petto de' quali i melodrammi della prima avrebbero data immagine di una blanda luce di mattino annunziatrice di un meriggio sfolgorante.... Ma tutto questo, pur troppo, non è che congettura. Il « Giove della musica » preferì di portare con sè il segreto del suo silenzio!

M'affretto a terminare il mio discorso, e voglio dirigermi a voi, o giovani, che studiate l'arte in questo magnifico Istituto, che da Rossini ebbe l'essere e il nome glorioso. — Non volgono ora tempi buoni per la musica nostra. Dopo tanta e così festeggiata fecondità sono arrivati gli anni sterili. Non solo la Germania, che da tempo divise e contese a noi il primato della musica, ma anche altri paesi, ai quali pareva che la

natura avesse voluto negare il sorriso della più amabile tra le arti, da qualche tempo danno prova di quella vita e di quel movimento musicale, che di qua dall'Alpi sono andati più e più sempre illanguidendo. Dicono che Rossini, per civile conforto, abbracciava celiando gli spagnuoli: a noi, per conforto musicale, chi rimarrebbe ormai da abbracciare?

Siamo noi stanchi per aver troppo prodotto? Ovvero siamo noi esemplarmente castigati perchè, con orgogliosa compiacenza, troppo abbiamo fidato nella natura e poco nello studio?

Ma vi ha ancora di peggio, a parer mio. Se in Italia, in fatto di musica, il male adesso consistesse nel non fare, io dico che, guardando con occhio un po' ottimista, questa inerzia e questo silenzio potrebbero essere interpretati come un riposo forse necessario, come una sosta forse utile per riprendere domani con più gran lena e nuova fortuna il proficuo lavoro. Quello invece che più mi sconforta è tutta questa operosità inquieta e inane. Fatte ben poche eccezioni (e il nome glorioso e venerato di Verdi viene subito per primo alla mente di tutti) quanti altri musicisti ha ora l'Italia che nelle loro pagine facciano gagliarda testimonianza di una vita propria, spontanea, originale? Dal campo glorioso della melodia e del ritmo, ove non temevamo avversari, i nostri giovani maestri, muovendo a tastoni alla ricerca di altro ideale, respirano con fatica in una atmosfera che non par fatta pei loro polmoni. Confondono i tipi non confondibili del linguaggio della musica, gli uffici distinti e le diverse discipline. Al teatro e ai suoi fulgidi trionfi essi mirano sempre con occhio cupido; ma poi portano lo stile del quartetto sul palco scenico in cui sta a disagio e donde, in mezzo a molto sfoggio di dottrina, gli estri creatori di quel « torrente di gioia » che Wagner ci invidiava, sono miseramente banditi da un pezzo. Insomma da noi italiani, per ciò che tocca

la musica, parmi che adesso si offra l'immagine di un pover'uomo il quale, dopo essere stato re in casa propria, andasse in paese straniero a camparvi da servo e da cortigiano. — E intanto si osserva un fatto, la cui importanza oltrepassa gli stessi confini dell'arte. Una volta la musica nostra circolava agile e gradita nella nostra atmosfera, penetrandola tutta e letificandola. Si associava alle gioie e ai dolori della nostra vita privata e pubblica, come un ornamento e una consolazione a cui tutti partecipavano. Da qualche tempo invece è principiato il regno dei sussieghi accigliati e delle sdegnose prosopopee. Si è passata, è passata anche troppo l'età delle facili canzoni. Adesso le giovinette d'Italia preferiscono di corrugare anzi tempo le nitide fronti sovra ponderose partiture. E che tutto sia per il meglio!... Ma badiamo: la musica era in Italia una spontanea e perspicua dilettazione, che pareva ci piovesse dal cielo o germogliasse come un fiore dall'anime nostre; badiamo, dico, che, a furia d'artifici e di preziosità, la musica non ci si converta in una disciplina tanto austera da parere un cilicio dei sensi e una afflizione dello spirito!

Ora, se questa non è per noi una invincibile vendetta della storia, non bisogna, o giovani, rimanerci inerti, ma pensare seriamente al rimedio. — Giuseppe Verdi ha detto: *torniamo all'antico.* In che modo? Non certo imitando servilmente gli antichi maestri e riconducendo la musica dentro le vecchie formule. Un'arte che non proceda slargandosi di continuo e rinnovandosi, è condannata a declinare e a morire inonoratamente. Verdi pel primo, con il proprio esempio, ci ha dimostrato, in mirabile maniera, che tale non può essere il senso della sua sentenza. Quale altro adunque? I pittori e gli scultori, o giovani, hanno il proprio modello nella natura vivente. Ogni volta che quelle arti figurative si sviano o declinano, giova loro il ricollocarsi in faccia al mo-

dello e studiarlo con fedeltà e interpretarlo con intelletto di bellezza. La musica, al contrario, non ha fuori di sè stessa questo tipo sempre pronto e questa guida sempre sicura. Nè il vento che fischia, nè il ruscello che mormora, nè gli uccelli che cantano pei boschi poterono o potranno mai dare al musicista un vero e compito esempio d'armonia o di melodia. Chi pensa in modo diverso, scambia le metafore dei poeti con la realtà. La musica ha una forma tutta sua propria, in cui passa misteriosamente e palpita e canta l'anima delle cose. Ora in quella guisa che v' hanno cristalli nitidissimi che meglio accolgono e ci trasmettono la luce nella sua pura vivezza, così nei grandi musicisti l'anima della natura è con più fedeltà significata e parla direttamente a noi con un linguaggio semplice, augusto, divinamente suggestivo. Questi sono i modelli dell' arte vostra, o giovani, ai quali bisogna ritornare ogni tanto come per ritemprarvi le energie vitali della musica e rinnovare in lei il senso e la freschezza della gioventù immortale.

Gioacchino Rossini, con le sue migliori opere, ha acquistato il diritto di sedere tra quei grandi maestri che si elevarono sulla voga passeggera e mutabile del gusto. Egli è l' ultimo dei classici, è il più moderno degli antichi. Trovò per le scene musicali il linguaggio moderno delle passioni, ma il fondo della sua anima e la sostanza dell' arte sua mantennero la misura, l' equilibrio e la serenità olimpica dell'anime antiche. Ascoltatelo attentamente in quei passi memorabili ove pare che più s' esalti e s' abbandoni. Anche la furia gelosa d'Otello, anche l'angoscia tragica di Desdemona, anche la straziante disperazione d'Arnoldo serbano nella sua musica una purezza di significazione e una euritmia plastica, che fanno pensare alla grande arte classica. Egli è come il mare, che alla superficie può essere agitato, ma le sue acque profonde rimangono sempre lim-

pide e tranquille. È questo il segreto della sua grandezza, è il segno più sicuro della sua immortalità.

Studiatelo e veneratelo, o giovani. Non dimenticatevi mai che per lui la musica nostra conquistò e tenne il mondo in suo pieno e lieto dominio per oltre a mezzo secolo. Con l'auspicio suo perchè non potrebbe riconquistarlo? Studiatelo, non già ad imitazione servile nè a parodia, ma perchè a voi riescirà certamente salutare il tuffarvi in quella vena fresca e abbondante, l'inspirarvi a quella schietta dolcezza, a quella giocondità, a quella evidenza conquistatrice.

Il nostro vecchio secolo ha gran bisogno di conforti e molti ne domanda e aspetta da voi e dalla musica. Non dimenticate che Arturo Schopenhauer, l'apostolo moderno del pessimismo, consigliava, e per sè adoperava, la musica rossiniana come uno de' farmachi migliori al senso doloroso della vita.

E giustamente l'umanità restituisce in gloria a Gioacchino Rossini tutto quello che esso le ha prodigato di nobili letizie col suo genio equilibrato e fecondo. L'albero sta ora gigante. Che importa se il vento del tempo scrolla, qua e là, le frasche e fa cadere le foglie? — I grandi rami si levano al cielo superbi e sfidano le tempeste. Si chiamano Figaro, Mosè, Otello; Cenerentola, Semiramide, Guglielmo Tell!

IL GUERCINO
E IL SEICENTO NELL'ARTE.

Questo discorso fu detto a Cento nella circostanza del Centenario, poi scritto colla guida di un resoconto stenografico.

L'onore insigne di essere invitato oratore a questa solennità centenaria, ricade tutto — nè potrebbe essere altrimenti — non sulla mia persona, ma sull'ufficio che eventualmente ricopro; e più ancora è dovuto a certa virtù di ricordi storici che certo poterono fortemente sugli animi vostri.

Intesi ad onorare il vostro grande pittore, voi, o Centesi, sentiste di non poter dimenticare la vicina Bologna alla quale il Guercino venne da prima e per poco come scolaro, dove poi tornò pittore già ammirato, e dove infine volle chiudere la sua vita operosa e gloriosa, dopo avere associata l'opera sua alla grande Scuola Carraccesca dalla quale fu col Guido, col Domenichino, con il Tiarini, con il Cavedoni e con l'Albani, un ornamento precipuo ed una gloria. Vi piacque così di riannodare una antica e gentile tradizione storica, che dimostra Cento e Bologna costantemente unite nell'opere dell'ingegno e della cultura; e invitaste me, presidente di quell'Accademia che, può dirsi la erede e la rappresentante tradizionale di quella degli *Incamminati*, onde mosse il forte impulso del movimento pittorico emiliano nel secolo decimosettimo.

Io vi ringrazio a nome della mia città e a nome della mia Accademia; ma aggiungo subito, che per quanto extra personale sia l'onore che mi faceste, esso non mi esalta e non mi turba meno. Non mi turba meno, perchè l'onore fattomi in questa guisa renderà anche più evidente la distanza che ognuno scorgerà fra la mia

parola e la grandezza dell'argomento; fra la mediocrità dell'oratore insomma e la solennità di questi parentali, che voi avete indetti al vostro Guercino e per i quali tutto il mondo civile vi applaude. Valgami piuttosto, o signori, nella vostra benevolenza, lo studio amoroso e il caldo entusiasmo, che io, fino dalla mia prima giovinezza letteraria, manifestai per Gian Francesco Barbieri:

> Oltre l'alpi, oltre l'acque
> Vanno, invidia e stupor del mondo culto,
> L'opre della tua mano; e chi sa quante
> Volte, in mirarle, s'ammutì l'insulto
> Dell'orgoglio straniero,
> O si crebbe per esse
> Reverenza al superbo italo nome. . . .

Poveri versi miei giovanili! Ma che io ho qui il coraggio di ricordare perchè oggi essi mi attestano che dopo tanti anni, in tante vicende di critiche e di scuole, nella modesta mia coscienza d'artista nulla è mutato del mio culto e della ammirazione per la vita e per le opere di Giovan Francesco Barbieri.

Ma di Giovan Francesco Barbieri io non vi narrerò la vita nè vi declamerò il panegirico. La narrazione sarebbe qui un ozioso fuor d'opera. La vita di un grande scienziato è spesso avvolta nell'ombra inaccessibile delle sue speculazioni; tanto che scienziati di altissima benemerenza non sono e non saranno forse mai popolari. L'Arte invece, questa immortale amica del genere umano, ha amori meglio corrisposti; anzi è dessa che procaccia spesso alla scienza e ai suoi cultori la notorietà e la riconoscenza popolare. Quando un paese ha la fortuna di dare i natali a un grande artista, questi ne diventa subito come il *genius loci;* un genio noto, benefico, alla mano, fra il popolo che ha arricchito e glorificato coi suoi capolavori. Il suo nome è nella mente di tutti; il motto e l'aneddoto corrono per tutte le bocche: la storia trema e sfuma ne' bei colori della leggenda e questa in-

tegra il bel quadro della storia. Un grande artista è sempre un coefficiente della vita educativa de' suoi compaesani, che in lui si gloriano e di lui si avvantaggiano. Domandate al popolo di Correggio chi era Antonio Allegri, e vi risponderà. Domandate al popolo di Cento chi era il Guercino, e vi risponderà: e dalla sua risposta, mescolata di storia, e di favola, di realtà e di fantasia, voi acquisterete il convincimento che dopo tre secoli il grande artista non è morto; egli è rimasto qui, egli vive una vita ideale nel cuore della sua gente; quasi si è convertito in una parte preziosa e simpatica dell'anima sua.

E nemmeno aspettatevi da me il panegirico di Gian Francesco Barbieri, nel senso pieno e festivo della parola.

Il tempo non è favorevole ai panegirici! Anzi le condizioni della critica artistica sono oggi venute a questo, che l'opera non solo del Guercino ma di tutta l'epoca artistica a cui quel grande appartenne, prima di essere glorificata ha bisogno di essere difesa. È ormai lontano il tempo nel quale la scuola pittorica bolognese era paragonata al cavallo d'Ilio, da cui uscivano a falangi gli eroi dell'arte a popolare il mondo di meraviglie; lontano il tempo in cui i critici d'Europa, da Lessing a Diderot, dallo Stendhal al Giordani, quando volevano illustrare di esempi tipici le teorie dell'arte, ricorrevano volontieri ad opere di Guido Reni, d'Annibale Carracci e del Guercino.

Anche al vostro Guercino è toccata (oh è toccata in buona misura!) l'opera della demolizione. Le lagrime che Giorgio Byron versava a Brera dinanzi al dolore di Agar sono note; ma non so se sia parimenti noto che un giovane preraffaellista inglese non ha dubitato di scrivere che quelle lagrime sono prova che il poeta di *Don Giovanni* non aveva il sentimento della vera Arte. La vera Arte!... Ecco la frase tanto usata e abu-

sata nel nostro tempo, sui libri, sui giornali, nelle scuole, nelle esposizioni, negli studi degli artisti. Ma sarebbe pur bene se si smettesse di annettere a questa frase dei significati sempre più restrittivi ed esclusivi, dei significati non esito a dire, settari. Ecco: un critico traccia con la sua mente un breve circolo; entro quel circolo colloca i suoi idoli ed esclama: *sin qui l'Arte vera!* E tutto quello che sta per di fuori non è che mostruosità o depravazione, da cui bisogna allontanare l'animo e torcere gli sguardi come dalla testa di Medusa. — Chi era, per esempio, Lorenzo Bernini? Un barrocco; dunque mettiamolo da parte con un gesto d'orrore. E intanto i volti vivono e le carni palpitano sotto lo scalpello berninesco, come, prima e dopo Michelangelo, non hanno mai più vissuto e palpitato; e intanto una nuova impronta di magnificenza ricevono le linee architettoniche sotto il compasso berninesco. E che cos'è il Seicento? È il secolo, rispondono, della decadenza italiana. Dunque bando e fastidio e diffidenza per tutto quello che lo ricorda. E intanto si dimentica che il Seicento fu come l'autunno ubertoso nel quale maturarono per l'Italia molti frutti, che sull'albero della nostra civiltà avevano appena dato il fiore nei secoli precedenti; si dimentica che nel Seicento l'Italia diede al mondo, nella sua forma più perfetta, la Musica, questa sirena delle arti, che doveva riconfortare la faticata anima della società europea, uscente scettica e fastidita da tante lotte e da tanti disinganni; si dimentica perfino che il Seicento fu per eccellenza il secolo della scienza libera e trionfatrice. — Che cosa sono infatti (intendo per ragioni di merito) le commode conquiste della scienza contemporanea di fronte ai cataclismi gloriosi, lasciatemeli chiamare così, che la scienza produsse in quel secolo?... Titani, non uomini, mi paiono quei pensatori e quegli sperimentatori; Titani degni d'essere cantati da un nuovo Esiodo e da un nuovo Omero. Oh! la via della scienza adesso

è aperta e piana, e intanto che lo scienziato veglia e lavora tranquillo nel suo gabinetto, il mondo lo circonda di un riverente silenzio; poi tutti fanno a gara nell'aiutare e rimunerare l'opera sua. Ma allora le cose procedevano ben diversamente; e non era spesso fuor di luogo la immagine di Pietro Pomponazzi che paragonava il sapiente a Prometeo incatenato allo scoglio e fulminato da Giove. Quanti pregiudizi di volgo e quanti sospetti d'Inquisitori e quanti ostacoli d'ogni genere circondavano allora il libero cercatore della verità! Ad onta di ciò, basta un'occhiata per istupire dell'opera della scienza italiana di quel secolo. Galileo Galilei spezza il vecchio edificio della scolastica nelle speculazioni naturali; Giordano Bruno e Tommaso Campanella lo assaltano vigorosi nell'ordine metafisico; il Paruta, il Boccalini, il Tassoni lo scrollano nella storia preludendo a Vico, e nella ragione di stato, apparecchiando Montesquieu e gli Enciclopedisti. Dintorno all'astro galileiano, sulla via imperatoria dell'Accademia del Cimento, camminano i grandi specialisti, che pur non cessano d'essere dei sapienti universali. Gian Battista Morgagni fonda l'anatomia patologica: Marcello Malpighi inizia l'anatomia vegetale: prima di loro e forse più grande di tutti, Ulisse Aldrovandi, con lo studio infaticabile aveva mirabilmente accresciute, ordinate e ridotte a scienza le nozioni, sparse prima e confuse, del regno animale.

Tutto questo è Seicento, o signori. È anche decadenza tutto questo?

Ma venendo alle Arti del disegno, udiamo ripetere da ogni parte che questo disgraziato e calunniato Seicento segna il tramonto della grand'Arte che aveva glorificato l'Italia nei tre secoli precedenti.

E tramonto sia! — Ma un tramonto, lasciatemi dire, così fatto che molte aurore e molti meriggi in verità potrebbero arricchirsi della sua luce. Sì, è vero, pur

troppo; la vita italiana declinava. L'anima di questo popolo satura delle gioie, ebra dei profumi di due civiltà s'era lasciata andare alle più perigliose e snervanti carezze della cultura. Questa Italia artista e umanista, adagiata come una vasta Sibari « sul letto de la molle rosa » si era dimenticata di due cose essenzialissime nella vita di un popolo; la sorveglianza gelosa della propria libertà e l'esercizio attuoso delle proprie forze. Machiavelli e Guicciardini invano avevano gittato il grido d'allarme.... Oh Virgilio, Virgilio! Tu ben l'avevi pensata e detta in esametri immortali la buona massima che doveva stare sempre in cima al pensiero al popolo latino: lo studio perseverante della forza militare, mantenuto magari anche con qualche negligenza e con qualche discapito della gloria artistica. Ma gli italiani del Rinascimento fecero, ahimè, tutto l'opposto! Attesero a leggere, a disputare, a dipingere dei quadri, a comporre dei poemi; e nell' abbandono voluttuoso di quella dilettazione estetica poco si curarono di tutto il resto. L'adorazione esorbitante del bello finì per essere a nocumento dell'utile e del buono; e s'arrivò a questo: che gli artisti, a patto di mostrarsi valorosi, poterono impunemente essere dei ribaldi; e i principi e i papi li rimandavano bonariamente dando loro, per ammenda, la commissione di un nuovo capolavoro. *Peritus in arte non debet mori.* Il funestissimo criterio doveva naturalmente uscire dai confini dell'arte, entrare nello stato, inquinare tutte le funzioni della vita privata e pubblica. Alle parole *virtù* e *virtuoso* venne mutato il senso; e bastò che una mala azione fosse abilmente ed elegantemente condotta per avere il pubblico suffragio.

Allorchè dentro la coscienza d'un popolo, o in un senso o in un altro, l'equilibrio ideale è profondamente conturbato, un disastro è inevitabile. E lo squilibrio della coscienza italiana era della peggiore fatta perchè intaccava nelle sue radici il principio etico. E avvenne

quello che la storia racconta. I più vaghi e odorosi fiori della coltura coprivano le nostre contrade in tanta copia che potemmo gittarne a piene mani al di là delle Alpi. Ma le nazioni da noi beneficate di civiltà poca gratitudine ci professarono e non ci ebbero alcun riguardo. Corsero e ricorsero per ogni verso la penisola e la tennero sotto il tallone delle loro soldatesche. Fummo crudelmente puniti dove avevamo peccato; e per una di quelle tremende ironie della storia che fanno pensare alla giustizia di Dio, Roma, la Roma di Leone Decimo e di Raffaello, fu vista saccheggiata dai lanzichenecchi iconoclasti, catechizzati da Martin Lutero e pagati da Carlo Quinto sacro imperatore romano.

Per necessità, e potrebbe dirsi per giustizia, la arti belle seguirono in Italia la ruina della vita pubblica; anzi furono esse che questa ruina più vivamente rispecchiarono. Il flusso di degenerazione risale molto in alto, nel vivo cuore del Cinquecento, e si estende rapido nell'ultimo trentennio della vita di Michelangelo. Dopo un periodo tanto lungo e meraviglioso di creazione, comincia la impotenza, che si rivela nella sua peggior forma; voglio dire la contraffazione arida e pretensiosa. La grazia del Correggio va diventando negli imitatori smanceria stucchevole; la formosità ideale di Raffaello speciosità simmetrica fredda e convenzionale; la terribilità di Michelangelo si muta in ostentazione macchinosa e convulsa di anatomie e di scorci. L'Arte italiana insomma non è più forza serena ma sforzo vano, non più grandezza signorile e spontanea ma pompa barbogia e oziosa, che male nasconde una compassionevole povertà. Tutti quei contraffattori fanno un abuso lungo e tedioso delle formule dalla grand'Arte precedente, sino a generare come una atmosfera di sazietà e d'antipatia che risale fino ad essa e per poco non la contamina e non la offusca. Chi di noi non ha sentito lo sforzo che ci abbisogna per risalire di grado in grado alla schietta e

dilettosa visione delle opere dei grandi cinquecentisti, essendo obbligati di passare attraverso la crassa nuvolaglia delle male impressioni, indotte e come stagnanti nei nostri sensi per colpa di quei ripetitori scimieschi e degenerati, che usurparono il nome di continuatori?

Negli ultimi trent'anni del Cinquecento la pittura italiana giace in guisa che pare dimessa per lei ogni speranza di risurrezione. Eppure, guardate, meravigliosa immanenza di forze nella fibra artistica di questo popolo! Un potente moto di riascensione s'inizia negli ultimi anni del secolo e via via si propaga e si mantiene fino alla seconda metà del secolo che segue. E la pittura italiana può avere ancora delle giornate di gloria.

Questo moto, o signori, fa capo a Bologna, alla iniziativa individuale di Lodovico, alla grande opera collettiva dei Carracci e dei loro allievi più insigni.

All'opera carraccesca, dopo lodi universali che talvolta toccarono l'eccesso, ora si volge contro una critica acerba che passa ogni misura di giustizia. Ai detrattori sembra d'aver accumulate tutte le accuse e tutte le condanne in una sola parola: ecclettismo. Così trasfigurasi la storia e si restringe a un solo aspetto questa opera di restaurazione artistica che fu multiforme, anzi universale.

Meglio è ricordare con Pietro Selvatico che « i ben catenati insegnamenti carracceschi » in tre punti capitali si riassumevano. Ed erano: 1° Studio della prospettiva, dell'anatomia e di quei rami di cultura generale che hanno strette attinenze con l'arti figurative. 2° Studio del vivo nelle circostanze più opportune per modo che l'artista s'impadronisse gagliardamente delle due principali manifestazioni della vita, cioè il movimento e il chiaroscuro. 3° Comporre e colorire, avendo occhio a quanto di meglio avevano dato le grandi scuole di pittura antecedenti.

Ora io vi domando: dato tanto svolgimento anteriore d'arte italiana, era egli possibile tentare, allora, una forte riforma senza ricordare e riassumere quello che s'era fatto di meglio? E non era già un progresso questo allargare gli occhi e gli animi da un solo esemplare (nella idolatria del quale michelangiolisti e raffaellisti e correggeschi si erano del pari anneghittiti) a tutto il vasto panorama della pittura italica? Non mi dite che i bolognesi combinarono e compilarono sparse bellezze, mettendo in questo il sommo dell'arte. In tal caso non ecclettismo il loro ma un povero sincretismo materiale sarebbe stato; e non avremmo di certo nè la *Madonna degli Scalzi*, nè la *Pietà*, nè gli affreschi di Grotta Ferrata, nè quelli del palazzo Farnese, nè la *Santa Petronilla*, nè il *San Guglielmo*, nè il *Cristo morto;* tavole e pareti dalle quali si leva una voce possente a smentire la stupida accusa.

E poi guardiamo gli effetti. Quando un'arte è tutta di derivazione e d'accatto potrà assumere delle forme abbaglianti, ma a lei — come all'animale ibrido — mancherà sempre il più alto attributo della vita, ossia la fecondità. Invece quale altra scuola pittorica potè vantare più vasta e varia opera di generazione? La famosa pittura decorativa che fiorì in Francia sotto Luigi XIV, ed ebbe per capo ufficiale il Le Brun, non è che un seguito della scuola bolognese. — Guardate attentamente (dice un francese, il Delaborde) le pitture del palazzo Farnese e pensate a quelle di Versailles. Là tutto vi dà idea di un gran signore che profonde magnificamente il suo, mentre i nostri imitatori vi fanno pensare a que' nuovi arricchiti, che, dietro la pompa, lasciano ogni tanto travedere la povertà originaria (1).

Ecclettici dunque sin che vi piace i bolognesi; ma di un ecclettismo sapiente e animoso che avvantaggiava

---

(1) *Histoire des peintres des toutes les écoles.* École Bolonaise.

il vigore d'un'arte già posseduta e la guidava a novelle conquiste; ecclettismo per entro ai quali circola un soffio di vita individuale, onde grandeggiano ognuno per virtù propria e l'uno dall'altro si staccano per proprio vigore Lodovico da Annibale, Guido dal Guercino, il Domenichino e il Tiarini dall'Albani e dal Lanfranco; ecclettismo infine che, considerato nell'insieme della vasta opera sua, mette nell'arte italiana una nuova forma di espressione paragonabile al sentimento drammatico, che in quel tempo appunto comincia ad accentuarsi nella nostra letteratura, e che, riuscito incerto e incompiuto nel campo letterario, dai pittori bolognesi appare meglio conquistato e più compiutamente tradotto, specialmente negli episodi della vita religiosa.

E qui sarebbe anche tempo che c'intendessimo una buona volta sopra un argomento molto dibattuto: la religiosità dell'arte. Quale è l'essenza, quali i caratteri e i confini di quest'arte? Dobbiamo tornare alla secchezza icratica dei bizantini? O esemplarci su Giotto? O prender a guida il realismo rigoroso e ingenuo dei quattrocentisti italiani e fiamminghi? E Raffaello e Correggio dobbiamo metterli da parte?... Tante questioni ed altre ed altre ancora, che dimostrano come il tema sia pieno d'incertezze e di controversie. Ma il peggio si è che coloro i quali in questa materia delicatissima fanno oggi testo, sono ben lontani, a quel che io penso, dal possedere tutta l'autorità necessaria. Siamo nel campo di un'arte che trae il tema e l'ispirazione dai dommi e dal culto cattolico. Le prime voci e le prime condanne par dunque che dovrebbero venire da questo lato. Succede invece tutto l'opposto! Ora io domando: dobbiamo proprio rimetterci interamente, mentre giudica dell'arte cattolica, a Giovanni Ruskin, valent'uomo se mai ce ne furono, ma presbiteriano rigido e ardente, che maledice al papato e alla gerarchia cattolica e vede in essi la fontana avvelenata da cui sgorgarono tutte

le corruzioni della vita italiana e della cristianità? Oppure dobbiamo in tutto e per tutto consentire a Ippolito Taine, che sentenzia *ex cathedra* d'arte religiosa e non religiosa, movendo da una sua dottrina che menerebbe diritto diritto alla negazione del soprannaturale e alla proscrizione di ogni forma religiosa?... Sentite, io non voglio entrare in questione di teologia o di liturgia applicate alla estetica; ma vi dico schietto che a me parrebbe il caso di sentire un poco come suonino altre campane; e quelle proprio del campanile della parrocchia più strettamente interessata nella questione che qui si dibatte....

Va notato, a ogni modo, che la scuola bolognese trattò la pittura da chiesa in tempi singolari per la vita religiosa del popolo italiano. L'umanesimo da prima, poi la Riforma avevano profondamente scossa l'unità della fede. La chiesa cattolica dal canto suo s'era tutta messa in arme per reintegrarla. Il Concilio di Trento, anche più che alle riforme disciplinari, aveva dato opera a rianimare le pratiche religiose suscitando negli animi impeti di fervore ascetico, che non era più quello semplice e rude del medio evo, ma prendeva qualità dalle mutate condizioni degli animi, effondendosi volontieri in certe morbidezze sentimentali ed enfatiche. Al rigido soggettivismo protestante fanno contrasto le grandi esteriorità del culto. Alle nude pareti delle chiese di Ginevra, Roma vuole che si contrappongano l'ornamento e lo sfarzo. È il tempo dei gesuiti, di san Filippo Neri, e degli *Oratori*. I costumi trasformati, la poesia, la musica, tutto concorre a dare alle rappresentazioni sacre un carattere pomposo e declamatorio. Il tipo stesso del Santo (notava giustamente Giacomo Barzellotti) ritrae di quest'ordine di cose e l'ascetismo prende spirito e atteggiamenti nuovi. Pensate, o signori, confrontando, San Francesco d'Assisi e San Francesco Saverio, Santa Caterina da Siena e Santa Teresa di Dio. Le loro

figure ci vengono dinanzi con una fisonomia spirituale così diversa, che corriamo subito col pensiero anche a un'arte diversa nel rappresentarle.

Questo sentirono i pittori bolognesi, con quell'istinto inconsapevole ma sicuro e profondo della vita storica, che è facoltà speciale negli artisti. E come sentirono dipinsero. Per questo la loro pittura trae fortemente al decorativo; gesticolante nella devozione, agonizzante nelle estasi, atroce nei martirî. Ma non si neghi a loro gloria che gli eccessi del tempo, anzichè esagerare sempre più, come altri faceva, essi, con eroici sforzi di mente e di pratica, corressero e contennero. E per ciò che riguarda l'intrinseca religiosità dei loro quadri, badiamo alla singolare delicatezza dell'argomento e al dovere che ha la coscienza artistica di allargarsi ed estollersi oltre i termini di questo o di quel sistema. Fatto questo, lasciamo ai veri credenti di decidere se nelle Madonne di Lodovico e di Annibale e se nei Cristi del Guercino e di Guido non si senta per avventura vibrare una viva nota di pietà, che non era giunta per anco ai cuori umani dalla varia e vasta e mutabile sinfonia dell'arte religiosa!

I due maggiori ornamenti, i due « lucidi Dioscuri » del popolato emisfero carraccesco sono, per consentimento universale, Guido Reni e il Guercino. — Essi per le peculiari qualità del loro genio si contrappongono; e vengono integrando, nella mente di chi li contempla con largo intelletto di bellezza il tipo d'un'arte superiore. Guido Reni vi assalta lo spirito e i sensi con tutti i prestigi della grazia e vuole subito essere amato; il pittore centese dispiega invece sopra di noi un predominio meno rapido ma forse più intenso e più durevole. Nelle tele di Guido par di sentire una eco dilettevole dell'*Aminta*, del *Pastor fido*, dell'*Adone*, la tenera e melodiosa poesia del suo tempo; in quelle di

Guercino è la convinta anima d'un artista in cui permangono e spirano più fortemente i ricordi d'una grande tradizione religiosa. Egli non dice subito allo spettatore: amami! ma lentamente lo trae alla contemplazione e alla adorazione di quell'ideale che palpita e canta dentro di lui. Guido gira deliziosamente in alto gli occhi delle sue Madonne, come per rapire i figli della terra in una amorosa visione; le Madonne del Guercino con mite atto materno, guardano quasi sempre verso la « valle delle lagrime » e vi lasciano cadere una consolazione e una speranza. — Vinto dal grande emulo suo ogni volta che volle cimentarsi con lui nel campo della grazia, il Guercino lo vince invece se si guarda all'insieme dell'opera sua, ove il carattere delle personalità emerge sempre vivo, risentito e quasi violento.

Certo è che il Guercino ebbe del mondo esteriore una rappresentazione tutta sua, riconoscibile a primo tratto fra quelle degli altri artisti, e derivata specialmente dal contrasto dell'ombra o della luce, espresso con magistero al tutto personale. Ombra e luce, antitesi eterna che, nel mondo spirituale e corporeo par data a simboleggiare un profondo e misterioso conflitto onde l'universo è agitato: e che a tutti i grandi artisti — da Eschilo a Victor Hugo — diede argomento di sublimi fantasie!... Passano davanti a noi le pensose figure guercinesche, natanti in una atmosfera misteriosa e portando della mente e della mano che le generò una impronta così geniale e originale che, appena scorte, diciamo: eccole! Gli altri insigni pittori a cui il Guercino può essere confrontato — il Caravaggio, il Ribera, Gherardo delle Notti, lo stesso grandissimo Rembrandt — rivelano, poco o molto, un sistema preconcetto e una certa industria d'adattamento, onde la tecnica dell'arte appare volta e come incanalata verso un dato effetto voluto. Nel Guercino invece questa tecnica è meno ostentata, più modesta e appare come il riflesso di una ingenita

visione delle cose, che si trasferisca spontanea dall'anima del pittore sopra le sue tele. Riuscì infatti sforzato e incompiuto solamente ogni volta che cercò di scostarsi da essa.

Questo, o Centesi, l'artista che voi onorate. E d'essere orgogliosi di lui e di considerarlo come una forza educativa inserta nelle nobili tradizioni del vostro paese, voi avete ben ragione. Ed è bene che così sia anche perchè egli alla potenza dell'ingegno accompagnò sempre la esemplare dignità della vita; e non considerò mai l' Arte come un privilegio che lo mettesse al di sopra e al di fuori della legge morale. Sentì il pungolo della emulazione feconda, non si macchiò mai di bassa gelosia. Il suo studio di pittore era come una nobile palestra, o piuttosto come un altare da cui vaporava ogni giorno la parte migliore dell'anima sua.

65

LE ORIGINI DELL'ARTE NUOVA.

67

Io credo di non ingannarmi affermando che, quando da principio voi conosceste il concetto generale che doveva ispirare, regolare e contenere in una certa unità le Conferenze che si sarebbero tenute in questo luogo, la vostra mente volò subito al tema bello e attraentissimo che la Commissione direttiva, purtroppo! volle affidare a me ed alla mia povera parola. Ho detto che non credo d'ingannarmi perchè ho più volte fatto l'esperimento in me e in altri che quando si torna col pensiero a quei « primi albori » della vita italiana, dopo il lungo letargo del medio evo, ci par subito di sentire come un soffio caldo e potente di rinnovamento artistico, ci par di vedere una vasta rifioritura d'arte che da lontano ci inviti coi suoi bellissimi colori. — Il rimanente di quel grandioso e complesso fatto storico che è il rinascimento italiano, o non lo pensiamo o lo penseremo poi o lo vediamo come in una penombra e quasi nei piani inferiori del quadro. Gli storici coscienziosi e corretti intervengono e ci dicono: ma badate; voi commettete un grande errore di prospettiva storica! L'arte non è mai, per quanto importante essa sia, elemento primigenio e principalissimo nel sorgere di una civiltà. Tanto è vero che vi sono popoli i quali risorsero a nobile vita civile senza arte grande; o l'ebbero molto più tardi, come gli Inglesi e gli Spagnuoli, o l'ebbero in parca misura.

Tutto vero, o signore, quello che dicono gli storici; ma è altresì innegabile una legge dello spirito nostro per la quale noi siamo tratti a sintetizzare e quasi a simboleggiare tutta un' epoca per certi suoi caratteri dominanti. Quando pensiamo l'antica Roma, noi vediamo subito fasci consolari e lotte di patriziato e di plebe, vediamo legioni armate moventi alla conquista del mondo. Invece, quando ricordiamo il risorgimento italico e massime toscano, dinanzi alla nostra fantasia si delineano subito delle magnifiche fabbriche marmoree sorgenti in luogo dei tristi manieri medioevali, vediamo per le città un popolo festante ed orgoglioso del canto dei suoi poeti e delle opere dei suoi artisti; pensiamo a Dante Alighieri e a Guido Cavalcanti, a Niccolò Pisano e a Giotto di Bondone; pensiamo alla Cattedrale di Pisa ed a Santa Maria del Fiore. Insomma quest'epoca è sintetizzata nell' arte; la bandiera che precedette gli italiani nel glorioso loro esodo fuori delle tenebre del medio evo è la bandiera dell'arte, e senza l'arte il rinascimento italico pare che noi non potremmo, non che spiegarlo, immaginarlo.

E di questo argomento, o signore, io dovrò intrattenervi. Una voce autorevole ed amica mi ha detto che al mio discorso sono prescritti dei limiti che io non potrò varcare: muovendo dal medio evo, dovrò fermarmi al dugento, al puro dugento. Quegli stessi avvenimenti i quali, pure avendo la loro origine cronologica in questo secolo, si svolsero caratteristicamente e si compierono nel secolo che vien dopo, sono banditi dal mio discorso. Io starò a questo limite.

Ma anche con questa limitazione, o signore, il mio tema è vastissimo, sterminato; e io fin d'ora prevedo che sarà passata l'ora che mi è assegnata per parlare ed avrò appena segnato nel vasto quadro qualche linea, avrò appena abbozzato qualche contorno di figura.

Che cosa è, o signore, esteticamente parlando, il medio evo? Non si può parlare del risveglio artistico che si manifestò nel dugento senza risalire, un poco o molto, all'epoca precedente. Lasciamo da parte le questioni politiche, sociali, religiose; e limitiamoci a considerare il medio evo nel puro aspetto dell'arte.

Per me, lo dico subito, il medio evo è un'epoca essenzialmente inestetica. I rivendicatori dell'età di mezzo insorgono contro questa mia affermazione e adducono fatti numerosi ed importanti per provare il contrario. — Ma io credo che essi vadano equivocando e che confondano il vero medio evo con dei fatti che costituiscono appunto la negazione oppure il principio di esso. Figuratevi che vi sono alcuni i quali mettono fra le glorie del medio evo anche la *Divina Commedia!* Procedendo di questo passo, chi sa fin dove si arriva, o signore! E perchè, non si comprende ancora il *Canzoniere* del Petrarca, il *Decamerone* del Boccaccio? Perchè non ancora Poliziano e Leon Battista Alberti, la giovinezza di Michelangiolo e quella di Leonardo da Vinci? Tanto, se si deve stare alle nozioni, che impartiscono nelle scuole certi manuali di storia, il medio evo non cessa se non quando Colombo scopre l'America o i Turchi si decidono a entrare in Costantinopoli!...

Queste cose i ragazzi, pur troppo, se le bevono. Ma non è così che si può qualificare un'epoca; non è entro una delimitazione puramente cronologica che è possibile confinarla. Bisogna che noi ci portiamo nel fitto, nel cuore di quell' epoca triste, nel lungo tratto di tempo che va, per esempio, dalla calata dei Longobardi fino alla prima metà del secolo XI, superati d'appena i terrori del Mille e le aspettazioni paurose dell' imminente finimondo.

In quest'epoca, che, secondo la tradizione popolare d' accordo col retto criterio storico, costituisce il vero medio evo del continente europeo, io non riesco a ve-

dere gli elementi dell'opera d'arte. L'opera d'arte, degna di questo nome, resulta dall'accordo di quei certi elementi che, secondo la bella frase di Leonardo da Vinci, ricompongono la « prisca simmetria », ossia il senso e la misura del bello che si erano abbuiati e smarriti. Bisogna da un lato che l'idea discenda dalla sua vaga astrazione e comunque si umanizzi; e che, nel tempo stesso, la materia si elevi e si affini. Da questo umanarsi dell'idea e da questo elevarsi della materia nasce un accordo, un contatto, magari un urto simpatico che fa scattare la divina scintilla. Ebbene, se voi penetrate nel vero spirito del vero medio evo, che cosa trovate invece? Trovate per l'appunto un dissidio e spesse volte un conflitto aperto e rude tra questi elementi dalla cui unione la buona opera d'arte dovrebbe scaturire.

Da una parte il medio evo è troppo idealista, dall'altra è troppo materiale. Da un canto avete l'ascetismo, il misticismo, l'estasi e le inani sottigliezze del pensiero umano spinte dalla Scolastica agli estremi limiti; dall'altro canto avete il regno violento della forza e il grido perpetuo dei forti: guai ai vinti! A ogni pagina di quella triste epoca vi ricorrono alla mente le parole che Alessandro Manzoni metteva in bocca al moribondo Adelchi:

> . . . . . . Una feroce
> Forza il mondo possiede, e fa nomarsi
> Dritto: la man degli avi insanguinata
> Seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno
> Coltivata col sangue; e omai la terra
> Altra messe non dà . . . . . .

Le grandi potestà di quel tempo, Chiesa e Impero, adoperavano ognuna i propri argomenti per porre un po' d'armonia in cotesto grande conflitto che dà il carattere e forma come il dramma vivo del medio evo; ma siccome queste due supreme potestà sono esse pure in conflitto tra di loro, tante volte avviene che invece di com-

porre scompongono, invece di far cessare la discordia la producono in forma più acuta e più violenta. Oggi avete Arrigo IV ignudo e tremante alle porte di Canossa; domani avete Gregorio VII che muore in esiglio « per avere amata la giustizia e odiata l'iniquità. » E sempre da capo il medesimo conflitto, non componibile mai, e prolungantesi anche fuori dello stesso medio evo, sino alle scomuniche di Leone X e al sacco di Roma pei lanzi di Carlo V.

Data quella atmosfera io dico che la vera e completa opera d'arte era impossibile. — Non vi sono fiori in quella devastata landa; o sono così gracili che appena nati muoiono; o sono così misticamente pallidi che il loro colore non può giungere fino ai nostri occhi di carne. Ricordatevi una similitudine di Dante nel *Purgatorio:*

> Come per sostentar solaio o tetto
> Per mensola talvolta una figura
> Giunger si vede le ginocchia al petto....

In questa cariatide Dantesca a me par di veder raffigurata quella che davvero fu l'arte medioevale. Vi è qualche cosa di faticoso, di triste, di pesante in tutte le figurazioni di quell'arte. Nell'architettura voi notate troppo spesso o una sproporzione geometrica tra le masse ornamentali e le masse organiche, o una sproporzione statica fra la arditezza e la solidità. Lo stile ogivale, in favore del quale il romanticismo nel nostro secolo suscitò tanti entusiasmi, ha una singolare istoria, che sarebbe tempo di rivedere con criterii più sereni e più esatti. Invece si principiano, al solito, a generare degli equivoci con una inesatta appropriazione di nomi. Quando l'architettura gotica o ogivale, uscita dall'Ile-de-France, si stende ai paesi del Reno e viene in Italia incontrandosi con le tradizioni romaniche, subito si

congiunge ad esse e in esse trova correzione e temperanza. Allora sorgono degli edifici davvero ammirabili, che danno alla architettura una nuova pagina gloriosa. Ma quando il gotico non è che puramente medioevale e non si espande che per forze proprie e si abbandona a tutte le sue passioni per le linee verticali, allora abbiamo, come ben disse Giulio Michelet, una specie di decadente scolastica architettonica, con tutte le sue vanità, superfluità, incoerenze, rappresentate da quelle selve di guglie, tabernacoli, contraforti e puntelli, per i quali non debbono parere poi tanto ingiuste le condanne, che, a nome del luminoso genio del Cinquecento, volgevano loro contro il buon Vasari e il Palladio.

Nella pittura è lo stesso. Entrate in quelle tenebrose chiese del vero medio evo, alzate gli occhi alle absidi, guardate quelle enormi figure che hanno qualche cosa fra il grandioso e l'elefantesco. Manca anzitutto a quelle pitture la completa individuazione dei tipi, condizione necessaria a ogni arte figurativa. Infatti gli artisti hanno quasi sempre bisogno di aggiungere alla figura un simbolo che la distingua e la determini. Lo stesso dissidio e la stessa indeterminatezza voi notate cercando la espressione morale di quelle figure. Che vi dicono esse? Quei Redentori colossali vi destano nell' animo un turbamento irrequieto, un sentimento che non sapete definire. La mano di Gesù si alza a benedirvi, ma i suoi occhi sono così torvi, la sua faccia è così corrugata, che voi rimanete in forse se quello sia veramente un gesto di benedizione o di maledizione.... Insomma, se non fate degli scambietti di storia, ma rimanete entro la cerchia del medio èvo autentico, voi ci troverete lo sforzo, il tentativo, la velleità dell'opera d'arte; l'opera d' arte vera e completa non mai. A tutte quelle cose che il vero medio evo vuole produrre di artistico, si potrebbe applicare una frase dantesca e chiamarle « entomata in difetto. » — Quell'agile e complessa fu-

sione delle parti che darà per risultato il ritorno alla « prisca simmetria » è ancora al di là da venire, è ancora troppo lontana.

E come poteva essere altrimenti, o signore? Guardiamo un poco. Il medio evo è pieno di terrori, di tristezze, di scoramenti. È inutile che io vada qui enumerando le cause storiche che danno alla psicologia dei popoli occidentali di quell' epoca questo carattere; ma è fuori di dubbio che l'arte per vivere, per fiorire ha bisogno di amore, di giocondità e di speranza. Bisogna guardare a questa vita con un certo fiducioso compiacimento perchè l' arte fiorisca. La negazione pessimistica, sia essa mistica o atea, è un vento di deserto che impedisce all'opera d'arte di nascere, oppure, nata appena, la mortifica e la brucia.

E poi nel medio evo signoreggia troppo la fantasia del brutto. Il predominio del Diavolo che è incarnazione di tutte le deformità e di tutte le bruttezze fisiche e morali, ha uno strano, un soverchio ascendente nella vita intellettuale e fantastica degli uomini e delle donne. Il Diavolo è da per tutto. La vita è tutta una specie d'infestazione diabolica, è tutta un tessuto di tentazioni, di persecuzioni, d'insidie, di scherni, d'insudiciamenti diabolici. Sapete, o signore, quando il mondo cristiano cesserà di essere inestetico e quando si formerà una temperatura favorevole all'arte? Quando, secondo la leggenda narrata da Giorgio Vasari, il Diavolo comparirà in sogno ai pittori e si lamenterà con essi e dirà che è tempo di smettere di farlo così brutto; poichè egli non è poi tanto brutto come lo si dipinge!... Questo vorrà dire che l'epoca inestetica significata in quella leggenda comincia a passare, poichè una grande redenzione artistica va facendosi nel mondo; e in quella redenzione anche il Diavolo comincia ad avere la sua piccola parte; e Belzebù, e Berlicche e tutta quella iconografia diabolica che infesta e domina il medio evo

darà luogo a delle visioni meno tristi e meno deformi. Avremo in seguito la ancora brutta, ma pur grandiosa concezione dantesca:

L'imperator del doloroso regno;

e poi, ascendendo ancora, arriveremo al Satana della Gerusalemme Liberata:

Orrida maestà nel fero aspetto....

e ascendendo sempre arriveremo alla concezione di Giovanni Milton. Il brutto e ridicolo Diavolo delle tregende, lo sconcio Berlicche sconciamente baciato dalla strega nei sábbati immondi, scomparirà a poco a poco dall'orizzonte dell'arte cristiana. Sottentrerà Lucifero, l'angelo peccatore, l'angelo caduto, ma che pure nella fronte fulminata serba, se non un raggio, almeno un vago riflesso della sua bellezza primitiva.

E altra causa, o signore, delle condizioni inestetiche del medio evo voi dovete trovare nell'abbiettamento del corpo umano, che il medio evo prescriveva. Dopo il Diavolo il grande nemico nel medio evo è sempre il corpo umano; anzi il Diavolo non avrebbe presa e dominio sopra di noi, se non l'acquistasse per mezzo del nostro corpo. Questo predicava con tutte le sue voci l'ascetismo medievale. Io credo di non essere nè ingiusto nè irriverente. Ebbe anch'esso certamente il suo lato buono e il suo grande significato nella vita dell'umanità. Il corpo umano nelle civiltà pagane aveva troppo dominato, aveva troppo tripudiato, aveva troppo tiranneggiato col fascino delle sue forme; troppo aveva sacrilegamente abusati i misteri dell'amore e della morte!... Bisognava che gli fosse inflitta una lunga penitenza; questa penitenza gl'inflisse l'ascetismo cristiano; e fino a un certo punto fu mera giustizia. Ma voi dovete ancora comprendere che in un'epoca in cui

questo corpo umano era considerato come il grande nemico, dove continuamente bisognava pensare a domarlo, a invigilarlo, a correggerlo e sopratutto a nasconderlo, l'arte si vedeva tolto un grandissimo coefficente di vita. Quale differenza coi Greci! Essi invece avevano per la bellezza corporea una specie di culto, la consideravano come una benedizione degli Dei e quasi la equiparavano alla virtù. I bei corpi ignudi lucenti di puro olio d'oliva e lottanti nelle palestre, erano degni di ammirazione e di premio. Allora si capisce che Fidia e Scopa cogliessero dal vivo quelle belle forme e le trasportassero nella giovinezza immortale del pario e del pentelico, come in una seconda apoteosi.

Questo, o signori, non poteva accadere nel medio evo, perchè avrebbe troppo avuto odore di peccato. A questo proposito notate un fatto. Visitate certe chiese medievali: entrate per esempio nella singolare chiesa di Santo Stefano a Bologna, oppure esaminate la cattedrale di Ferrara, quella di Modena, parecchie chiese in Lombardia. In questa stessa Firenze avete qualche vecchio avanzo che può illuminarvi. Da per tutto si presenta la stessa curiosa progressione. Quando la scultura si ferma al puro mondo vegetale, voi la vedete, malgrado la rozzezza della tecnica, dare dei saggi di una non ispregevole abilità; anzi liberarsi ogni tanto e salire a forma di rara bellezza. Se dal campo degli steli, delle foglie e dei fiori passate nel regno animale, anche qui non di rado v'imbatterete in alcune forme giustamente pregevoli. Invece, quando la scultura entra a cimentarsi con la figura umana, ecco che essa ricade in tutta la sua impotenza e il goffo e il brutto vi regnano sovrani. Alcuni crederanno di spiegare questo progresso negativo adducendo essere molto più facile all'artista ritrarre un elegante convolvolo vegetale, un serpente, un grifo, un leone che una figura umana. Ma la spiegazione è insufficiente. Quando l'arte ha potere

di cogliere e ritrarre fedelmente le linee esteriori dei corpi, per quanto questi mutino, una certa abilità dovrà sempre dimostrarla. Nel caso nostro invece non abbiamo solo gradazione, ma salto addirittura. La scultura non pare e non è più affatto un' arte bella quando ritrae la forma dell' uomo e della donna. Perchè? Il perchè adeguato non si ritrova se non si pensi che l' artista medievale, o di proposito o per abito e per istinto, mettesse nel suo lavoro qualche cosa di quel disprezzo pauroso del corpo (*contemptus corporis*) che l'ascetismo predicava di continuo e prescriveva.

Stando le cose in questi termini, si domanda: come potè la civiltà occidentale, e la civiltà italiana in ispecie, uscire da queste condizioni inestetiche e rifornire elementi di vita alle manifestazioni del bello? Come potè la calda e luminosa concezione rivivere negli intelletti e dagli intelletti passare nelle mani ubbidienti?

Sulle rive della Brettagna raccontano che, al tempo dei tempi, il mare inghiottì una città. Quella città sprofondata nell' acqua è tutta morta? No. Anche oggi, quando la calma del meriggio è completa, quando è profondo il silenzio della notte, i pescatori sentono uscire di giù dall' acqua dei suoni di campane, come indizio che la vita non si è interamente spenta in quella città sepolta. È il caso della civiltà in Italia. « L'anima italiana » anche nel più fitto dell' età di mezzo, non cessò mai interamente di vivere delle condizioni e dei caratteri che aveva impresso in lei la civiltà greco-latina.

La storia, o signore, non ci presenta solo un grande arringo in cui vengono a conflitto il vero e il falso, il bene e il male; è ancora un campo glorioso alle lotte del bello e del brutto; e certe razze hanno portato in queste lotte una predestinazione di gloria.

La Grecia tiene il primo posto. Accettò i miti dell'Oriente, ma col suo potente genio estetico vi esercitò

sopra una selezione di bellezza. Escluse più che potè il deforme; e i miti bestiali si tramutarono in Dei raggianti di bella e sana giovinezza. Anche quando non respinse il mostruoso, riuscì a dargli una fisonomia artistica; quando ritenne qualche elemento bestiale, seppe mitigarlo e innestarlo con grazia incomparabile. Abbiatene per esempio la Sirena e il Centauro. Chi, artisticamente parlando, si lagnerebbe della natura se avesse davvero prodotte quelle due bellissime forme?

L'« anima italiana » all'uscire del medio evo si mostrò non indegna sorella della greca; e questo fu possibile soltanto perchè i germi e i ricordi dell'antica civiltà non furono mai in lei nè spenti nè oscurati del tutto.

Si potrebbe occupare una lunga conferenza, o signore, enumerandovi tanti particolari e tanti aneddoti provanti che, di tanto in tanto, il fantasma dell'antica bellezza ripullulava negli animi di quegli uomini accasciati dalla tristezza dall'ascetismo e dalle grandi calamità onde è piena la storia dei secoli di mezzo. Quel fantasma era considerato come il Nemico, era cacciato via come il Maligno; ma questo Nemico e questo Maligno avevano delle attrattive irresistibili. Talvolta anche il povero monaco, nel silenzio della sua cella, curvo sui palimsesti, apriva la finestra dell'anima a quel fantasma seducente.

E si vide specialmente in alcune testimonianze di grandissimo significato.

Il genio latino, per quanto combattuto e devastato dalle influenze anti-estetiche medievali, riuscì a conservare belli certi tipi che sovrastavano alla sua vita ideale e tutta la illuminavano; sopratutto il tipo del Cristo Redentore.

Non so se sia mai stata segnalata tutta la importanza che ha questo fatto nella storia morale ed estetica dell'Occidente cristiano. È certo che anche sulla faccia di Cristo, sul suo tipo consolatore del genere umano,

cercò di estendersi l'ombra fredda della bruttezza. Nel terzo secolo scoppiò un vivo dissidio nella Chiesa. I Padri orientali, e sopratutto quelli d'Africa, sostenevano che Cristo era stato singolarmente brutto fra gli uomini. Questo si spiegava con una concezione audace e non priva di grandiosità. Si fondavano sopra certi testi biblici: Gesù Cristo, essendo venuto a redimere il genere umano, aveva voluto pigliare sopra di sè tutte le colpe e tutte le miserie del vecchio Adamo, compresa la bruttezza corporea. Ma contro questa teoria insorse il genio italo-greco e l'istinto estetico della Chiesa latina. Essa fece trionfare il concetto che corporeamente nella figura di Cristo si erano invece accumulate tutte le perfezioni. Si basò anch'essa sopra un testo biblico: *speciosus forma prae filiis hominum.*

E notate un altro fatto: la figura di Cristo storicamente non ci viene descritta da nessuno; nè dagli Evangelisti, nè dagli Apostoli. Cominciarono nondimeno a correre e stabilirsi in mezzo alla Chiesa d'Occidente delle notizie precise sulle sembianze di lui: la statura elegante e maestosa, le mani lunghe e sottili, i capelli biondi, inanellati e spartiti al sommo della fronte, il volto ovale, gli occhi tagliati a mandorla, cerulei, pieni di dolcezza.... È ben questo il bel profeta che traeva le turbe, che consolava le donne, che voleva che i pargoli andassero a lui! Chi ci ha lasciato questo ritratto? Notatelo. Un latino, il proconsole Lentulus, che ai giorni di Cristo sarebbe vissuto presso Erode e avrebbe scritto al Senato romano. La lettera di Lentulus è senza dubbio apocrifa; ma nel caso nostro essa prova più che molti documenti autentici, poichè esprime che il genio latino, anche in questa parte, agì potentemente sull'indole e lo svolgimento del Cristianesimo. E fu una vittoria grande del bello sul brutto. Così rimase fissato e ci fu conservato quel tipo di Cristo, che potè variare in alcune modalità, ma rimase identico nella sostanza at-

traverso i secoli: nell'umile arte delle catacombe, lungo il medio evo, sotto il pennello di Giotto, sotto la stecca di Donatello; così placidamente bello nella calma della morte come nella *Pietà* di Michelangiolo; così umanamente triste nella *Cena* di Leonardo da Vinci; così trasfigurato dalla gloria nell' ultimo quadro di Raffaello; così potente di pensiero e di volontà nella figura del « Cristo taumaturgo » del Rembrandt; così tragico nel « Cristo morto » di Holbein; così elegiaco e amabilmente sentimentale nelle teste di Wandick; così romantico in quelle di Guido Reni.

Ai nostri giorni, pur troppo, degli artisti italiani e forestieri, tratti da non so quali considerazioni archeologiche ed etnografiche, hanno voluto rimpastare il tipo di Cristo; e ci hanno dato un non so che di siriaco, di cananeo, di samaritano.... Può darsi che, quanto alla storia, sieno più vicini al vero. Ma la coscienza popolare ha respinto questa innovazione ed io dico che ha avuto le sue buone ragioni di respingerla. La coscienza popolare ha capito che, in ogni caso, non è per considerazioni archeologiche ed etnografiche che l'umanità ama di veder ancora riprodotte in ogni dove le sembianze del Cristo; e ora dice agli artisti: ridateci il nostro bel Cristo latino quale ha attraversato incolume tante vicende di storia umana, quale è stato per tanti secoli dall' umanità amato ed adorato!

Voi capite subito che quello fu un fatto di importanza grandissima per l'avvenire artistico delle nazioni cristiane. Data la bellezza di Giove, tutto l'Olimpo greco doveva parteciparne; dato bello il tipo di Cristo, tutte le gerarchie del Cristianesimo dovevano riflettere alcun che della sua bellezza. E se voi esaminate i quadri dei più antichi pittori, voi trovate che in tutte le figure degli Apostoli, degli Evangelisti, dei Profeti viene come a riverberarsi, quasi aria di famiglia, un raggio della bellezza splendente nel volto del Redentore.

Ma questo certo non avrebbe bastato. Ciò che rese possibile il risorgimento artistico in Italia ed in Toscana fu l'immanenza dei ricordi della bellezza classica. Una leggenda rabbinica, resuscitata e commentata molto ingegnosamente da Ernesto Rénan, racconta che nel medio evo il popolo di Roma sotto le macerie che ingombravano la città eterna teneva nascosta una bellissima statua di donna nuda, la quale era circondata di mistero e tenuta gelosamente nascosta alle potestà civili ed ecclesiastiche. I Romani di tanto in tanto, per consolarsi delle dominanti miserie, delle continue devastazioni, degli spettacoli di reità che venivano loro da ogni parte, scendevano in quel sotterraneo e si fermavano lungamente a contemplare la bella immagine, la baciavano e la bagnavano delle loro lacrime. — A me par di vedere, o signore, in questo culto di una bellezza sepolta, il ricordo inestinguibile, che durò sempre in fondo alla fantasia del popolo latino, di quell'arte stupenda che Roma aveva saputo redare dalla Grecia e con tanta genialità, checchè ne dicano alcuni, assimilare.

Che cosa abbisognava perchè l'arte risorgesse? Abbisognava che ciò che era fantasia prendesse parvenza di realtà; bisognava che la « bella statua » uscisse dalle tenebre delle catacombe e splendesse novellamente alla luce del sole d'Italia; bisognava che, o collettiva o individuale, sorgesse un'opera di ricostituzione, di ripristinamento. L'Italia non poteva risorgere all'arte se non rinvigorendo il suo ricordo classico al punto di renderlo, come per opera di spirituale contagio, così attuoso che da quelle stesse mani che avevano conservato l'antico capolavoro uscisse se non il capolavoro completo, almeno una immagine degna di lui.

E così accadde, o signore. L'opera fu meravigliosamente individuale. Dove sorse l'uomo che operò questo mi-

racolo? Chi fu l'evocatore della bella statua antica? Se fosse nato a Roma, coloro che trattano la storia dell'arte con molto ingegnosa filosofia aprìoristica, avrebbero esclamato: vedete! L' uomo è nato a Roma, nè poteva nascere altrove. Invece la storia, che spesso si compiace di schernire certe generalità, ci narra che quest'uomo nacque in una città tutta dedita ai traffici ed alla combattuta vita del mare.

Niccolò Pisano! Ecco l'uomo che evocò il fantasma della classica bellezza addormentata per tanti secoli e tenuta gelosamente sepolta nelle catacombe dal popolo latino. Niccolò Pisano è uno dei nomi che suonano più gloriosi nella storia dell' arte poichè, ripeto, la sua è opera grandemente individuale. V' è un grande intervallo fra quello che egli fa e quello che facevano gli artisti di poco precedenti o contemporanei a lui. Guardando alla sua opera, si è costretti a riconoscere che quest'uomo fu privilegiato dalla natura di doni singolarissimi; e tutti gli sforzi fatti di recente da alcuni eruditi francesi non valgono a sminuire il suo merito. Quanti erano passati davanti ai ruderi dell' antichità, quanti avevano veduto il mito di Meleagro e di Ercole e di Fedra e di Ippolito sorridere inutilmente dai vecchi sarcofaghi! Pare che tutti avessero sugli occhi una specie di cateratta artistica! Niccolò Pisano ruppe questa cateratta e con uno slancio d'arte ammirevole, che non ha forse esempio nella storia artistica di altri tempi, portò la scultura dalle forme rozzissime a quelle forme sue, che, se non sono perfette, se accusano ancora l'inesperienza della tecnica, ritraggono però tutti gli elementi fondamentali dell'arte antica, e chiudono i germi di tutti i capolavori futuri, fino a Michelangelo, al Bernini, al Bartolini.

Per convincervene, voi dovreste, con questo intendimento di comparazione, fare un viaggio in qualunque direzione di questa vostra privilegiata terra di Toscana.

Muovere, per esempio, da Pistoia e vedere l'architrave della porta di San Giorgio; poi fermarvi un momento a Groppolo a vedere la statua dell'Arcangelo Michele, archeologicamente preziosissima, ma certo non bella; poi passare a Lucca ad esaminare la celebre vasca di San Frediano; finalmente fermarvi a Pisa... Ma che dico? Quando sarete a Pisa vi convincerete che quel viaggio è stato inutile. Non c'era bisogno di muoversi. Là in quella città di mercanti e di marinari abbiamo, nello spazio di pochi metri quadrati, raccolti e messi uno di faccia all'altro tutti gli elementi per un confronto vero, concludentissimo. Vedete là una specie di triangolo: la Cattedrale, il Battistero, il Camposanto. Cominciate con esaminare nelle porte della Cattedrale che cosa fosse la scoltura in un periodo di poco precedente a quello inaugurato dal grande Niccolò. Quanta rozzezza, e, diciamolo pure, quanta deformità!... Appena qua e là qualche movenza ingenua, appena qualche concetto spirituale che vi ferma e vi soddisfa. Volete vedere il miracolo? Fate solamente pochi passi; partite dalla Cattedrale, entrate nel Battistero ed esaminate il pulpito. Se i documenti non testimoniassero, vi parrebbe impossibile che, a sì poca distanza di tempo, la scoltura avesse potuto fare un passo così enorme. E donde ha tratto le forze esteriori per farlo?... Per impararlo, fate ancora alcuni passi; andate nel bel Camposanto ed esaminate con qualche attenzione il sarcofago della contessa Beatrice, che fu madre della contessa Matilde. Guardate il mito di Fedra e d'Ippolito e subito il mistero vi è svelato. Le sembianze di Fedra sono diventate le sembianze di Maria; i volti e le vesti degli altri personaggi del sarcofago si riproducono nel pulpito di Niccolò. Vi sono figure di vecchi che ricordano filosofi antichi, vi sono teste di cavalli che vi fanno pensare alle quadrighe degli antichi trionfi. Insomma è una evocazione, una risurrezione, pel tempo e per le circostanze, del tutto maravigliosa!

Ora una domanda: questa epoca così gloriosamente iniziata da Niccolò Pisano, poteva considerarsi come piena e definitiva per il risorgimento della nuova arte italica? Non lo credo. Intanto notate che l'impulso di Niccolò, per quanto fosse vigoroso, fu di poca durata ed ebbe un seguito relativamente scarso. I suoi allievi e successori immediati poco aggiungono all'opera sua. Per tutta Italia, oltre Pisa, a Lucca, a Siena, a Arezzo, a Bologna, a Roma, a Napoli si ammirano i monumenti della scoltura rinnovata per opera del grande artista pisano; ma nè il figliuolo Giovanni, nè fra Guglielmo da Pisa, nè fra Guido da Como, nè lo stesso Andrea e Tommaso e Nerio fanno muovere all'arte dei grandi passi. È fuor d'ogni dubbio che per un periodo di oltre cinquant'anni abbiamo nella scoltura una specie di sosta. Attività materiale grande, ma progressi scarsi. Non è più il marasma di prima, ma una stasi incerta e irresoluta di cui, sulle prime, non sappiamo renderci conto.

Ma la ragione non è difficile trovarsi, o signore. L'opera di Niccolò Pisano non poteva dare la forma definitiva e l'andamento continuo al risorgimento artistico in Toscana, perchè in sostanza l'arte sua è un'arte di mera tradizione. Con essa il Genio italico si riannoda al suo passato glorioso. Era moltissimo, ma non bastava. Bisognava fermare i piedi sicuri sul presente e divinar l'avvenire.

Per un'arte nuova facevano mestieri degli elementi nuovi che ritraessero la ragion loro in modo più diretto dalle condizioni della storia contemporanea e dalla natura. Pensate solo a questo, o signore; la donna più morbosamente amorosa della tragedia classica, Fedra, che appena Euripide aveva osato di portare, tardi, sulle scene della Grecia, Fedra doveva dare per mezzo dell'artista cristiano le sue sembianze alla madre di Cristo, alla personificazione cristiana di tutte le idealità della donna. Questo, voi lo vedete bene, nell'arte metteva i germi

di un altro conflitto che, a breve andare, ci avrebbe forse ripiombati in un altro caos artistico e in una impotenza somigliante a quella dalla quale eravamo appena usciti. Era necessario che il movimento di Toscana si sdoppiasse, o meglio che il primo fosse seguito da un secondo, più efficace perchè più complesso, più definitivo perchè più comprensivo.

E per tutta Toscana intanto voi sentite come scorrere un soffio d'aria primaverile: vedete Arezzo, Pisa, Siena, Lucca, Firenze che vi danno idea di amazzoni gagliarde in gara fra di loro. Corrono, corrono e ognuna vuole arrivar prima!... Arezzo ha il suo Margheritone, Pisa ha il suo Giunta, Siena ha il suo Guido, Firenze ha Cimabue. Già si prevede che, come il periodo precedente ebbe inizio dal risveglio della scoltura, in questo secondo la pittura dominerà; la pittura che si stende con ala più agile e vasta nell'orizzonte della natura. Si prevede ancora che in questa nobilissima gara la vittoria rimarrà a Firenze; a Firenze che, fra le città italiane, era una di quelle che conservavano in minor numero avanzi materiali dell' antica arte classica; fatto importantissimo questo, già notato dallo stesso Benvenuto Cellini, e che doveva più facilmente portare ad un indirizzo più libero, ad un carattere più originale, alla schietta modernità insomma dell'arte che s'andava maturando e batteva alle porte dell'avvenire.

Dunque, riassumendo: Pisa potè dare al rinascimento dell' arte italica l'elemento tradizionale e lo diede con l'opera di Niccolò e dei suoi scolari; lo diede vigorosissimo, e in modo da rendere ben meritata la fama gloriosa che il Pisano si è acquistato nella storia. Ma bisognava entrare in un periodo nuovo; e Firenze vi entrò con un vigore e con una fortuna che sconfisse tutte le altre città toscane in gara con lei. Le esagerazioni storiche del Vasari sono già state cribrate e ri-

dotte al loro giusto valore. Vasari vide con occhio troppo toscano e forse troppo fiorentino quando entrò nei particolari; ma nella grande linea storica il buon aretino si mantenne nel vero. Firenze divenne il faro da cui sarebbe partita la nuova luce. Tutto contribuiva nel conferire a Firenze questa privilegiata e gloriosa missione storica. Il suo popolo era libero, forte, ricco, fidente di sè, guardava con sicurezza al futuro. Era sopra tutto istruito, come nessun altro popolo in quel tempo. Erano i giorni, o signore, in cui i poeti si sognavano di esser messi « per incantamento » in una barca insieme ai loro più cari amici ed alle loro care donne e di veleggiare a lungo senz'altra cura, sotto un cielo e sopra un mare tranquillo, ragionando e sognando d'amore. Giovanni Villani ci narra che nel 1283 per un lungo tratto di tempo tutta la città rimase nel grazioso « dominio d'Amore. » Era una vita spirituale e gioconda. La vita reale che doveva dare il primo elemento all'arte s'innalzava, si affinava, si ingentiliva. L'altro elemento, l'elemento mistico cristiano, alla sua volta, in qualche guisa umanizzandosi, si rendeva sempre più acconcio e vivo nel concorrere alla mirabile composizione.

Sopra una verde collina dell'Umbria un povero uomo pregava Dio; ma lo pregava in una forma insolita, dando alla sua preghiera un'insolita intonazione. Chiamava partecipe alla sua prece, che era un inno, il sole, la luna, le stelle, le piante, i fiori, le rondini e le colombe dell'aria; voleva che tutte le creature viventi si unissero a lui in una gara di infiammata carità nel dar lode al Creatore. Da una parte, adunque, il divino, non dirò, no, che si abbassasse, ma si rendeva più mite, più dolce, accennava più affabilmente verso questa povera vita umana; e l'umano, alla sua volta, si elevava, si affinava, si ingentiliva.... Insomma, eravamo prossimi, eravamo alle viste di quell'accordo degli elementi materiali

e ideali che il medio evo aveva con tanto disagio e inutilmente cercati. Di qui doveva balzare luminosa e gloriosa la perfetta opera d'arte.

Mancava l'uomo, e quest'uomo l'aveste voi, e discese umile pastore, dalle montagne che circondano la vostra Firenze: Giotto. Ho detto il nome del più grande forse fra gli artisti di tutti i tempi. Egli non esordì, come Niccolò, copiando il sarcofago antico; la leggenda ce lo mostra invece disegnando, in mezzo alla pace dei suoi boschi, una delle sue pecorelle, simbolo gentile del suo poetico naturalismo. Wolfango Goethe lo avrebbe chiamato *Euphorion*, il figlio di Elena bellissima e di Fausto pensoso; colui che doveva sintetizzare e fondere gli elementi plastici dell' antica arte pagana e quelli spirituali e sentimentali dell'arte moderna e cristiana. Come lo chiameremo noi?... Noi ci contenteremo di prendere in prestito una frase da Dante, il suo grande amico, e lo chiameremo l'autore del « dolce stile nuovo » nella pittura toscana.

LEONARDO DA VINCI

(1452-1519).

Il pittore francese Paolo de la Roche nella più insigne forse delle sue opere, l'*Emiciclo* che è nell'Accademia di belle arti a Parigi, riprendendo e immitando liberamente il pensiero di Raffaello nella *Scuola d'Atene,* ha inteso di rappresentare e disporre in certi gruppi gerarchici gli artisti principali del Rinascimento italiano ed europeo.

A destra del riguardante attira lo sguardo un gruppo, forse il più riuscito di tutta la composizione. Sul davanti Michelangelo siede solo sopra un frammento di basso rilievo antico e guarda triste dinanzi a sè, voltando le spalle agli altri. Dietro di lui, elegante figura giovanile, si leva Raffaello d'Urbino, che lievemente del capo sovrasta tutti gli altri. Ma guardando bene si capisce che il protagonista vero di questo gruppo non è nè Raffaello nè Michelangelo. È invece un bellissimo uomo sontuosamente vestito, con una ricca barba, col gesto largo e con quell'obliquo atteggiamento dei diti della mano sinistra, proprio del pittore che discorre analiticamente dell'arte sua. E quest'uomo ha l'aria d'insegnare a tutti e tutti hanno l'aria di ascoltarlo con rispetto. Non è il dottore ascetico e austero del medio-evo; è piuttosto, all'aspetto, uno di quei tipi di gentiluomini culti e com-

piti che Baldassare Castiglione metteva nei dotti e piacenti colloqui alla corte del duca e della duchessa d'Urbino. E tutti, vi ripeto, lo ascoltano. Lo ascolta attentamente frate Bartolomeo della Porta ritto vicino a lui e guardandolo col volto serio e sereno; lo ascolta più lungi Hans Holbein col profilo teutonico e la chioma arruffata; lo ascolta cogli occhi intenti Alberto Durer nel suo sfarzoso abbigliamento signorile. Anche il Domenichino si accosta a lui in atto premuroso e con l'orecchio è attentamente inclinato verso il maestro; ma nell'inquietudine del suo eclettismo bolognese si vede che egli erra cogli occhi tra Michelangelo e Raffaello.

Quest'uomo sedente e docente, tutti hanno ben ragione di ascoltarlo poichè egli è Leonardo da Vinci, grandissimo fra i grandi, l'uomo più portentoso del Rinascimento italiano.

Ed io, o signore, dovrò parlarvi di quest'uomo? C'è proprio da sentirsi tremare le vene e i polsi! Tanto più, ve lo confesso, perchè anche dopo le copiose pubblicazioni e illustrazioni che si sono fatte dei manoscritti di Leonardo da Vinci in Inghilterra, in Francia, in Alemagna e in Italia; anche dopo le belle fatiche di tanti eruditi stranieri e nostrani, tra i quali non bisogna scordare Gustavo Uzielli e il vostro Milanesi, un libro sopra Leonardo da Vinci ci sarebbe da arrischiarsi a scriverlo; e non sarebbe forse per me un atto di disperata audacia. Ma parlare di lui nel breve tempo d'una conferenza, ma costringere, ma pigiare entro questo breve circolo elementi di giudizio e di fatti così disparati e così diversi, è cosa che io credo impossibile, o che, a ogni modo, supera di troppo le forze di cui posso disporre.

Ascoltatemi dunque attente e scusatemi se, per la terribilità e vastità del soggetto, invece di narrare, io dovrò procedere per brevi accenni, invece di dimostrare,

il più delle volte, dovrò contentarmi di affermare; insomma, se invece di rendervi intera e rilevata questa colossale e complessa figura, io sarò costretto a darvene una pallidissima immagine, simile ad ombra di gigante fuggente sul muro in una giornata scarsa di sole.

I.

Egli era l'uomo dei doni. Difficilmente, percorrendo la storia della umanità, ci potremmo imbattere in un uomo che lo valga. Humboldt avrebbe detto di lui che egli era un figlio prediletto della natura. Se fosse vero ciò che narra la leggenda, che le fate vanno alla culla degli uomini predestinati a grandi cose, egli è certo che alla culla di questo figliuolo bastardo di Ser Piero da Vinci accorsero tutte le fate e vi buttarono dentro tutti i loro doni, e nessuna rimase a casa per dispetto o per dimenticanza.

Cominciamo dai doni fisici. Bellissimo della persona, d'una bellezza temperata di grazia e di maestà; forte come pochi del suo tempo; con un movimento del pollice storceva un ferro di cavallo; nella danza, nella lotta, nel nuoto vinceva i campioni più rinomati. Le qualità del suo ingegno darebbero luogo ad una amplissima descrizione; ma sopratutto sorprende quella interezza organica che è tutta propria di lui. Egli non ammette soluzione di continuità nello svolgimento del suo sapere; la sua mente vi dà l'idea di una grande tastiera

d'organo ove i suoni vanno dai più profondi ai più acuti senza il più piccolo salto di tono, senza la più piccola disarmonia. Egli non si contenta mai; vuole approfondire, sviscerare, esaurire tutti gli argomenti. Nella meccanica, per esempio, egli va colla medesima cura dal girarrosto ad elice (che pare egli abbia inventato) fino al più complicato congegno di idraulica, fino ai più ingegnosi strumenti di guerra, che egli offre per la vittoria ai principi ed alle repubbliche italiane. Come artista egli è lo stesso. Per lui nell'arte non esiste parvità di materia; tutta quanta la gamma artistica egli la vuol toccare e la tocca e la tratta colla medesima scrupolosità, colla medesima maestria, elevandosi di grado in grado alle più meravigliose rappresentazioni. Leonardo mette ugual cura nel rendere col suo pennello la appannatura dell'acqua in una caraffa ed il volto radioso e sorridente d'una Vergine; mette egual delicatezza e minuziosità nel rappresentare le damascature e l'ordito della tovaglia gettata sulla tavola del Cenacolo come a esprimere la soavità accorata dell'apostolo Giovanni, come a significare la divinità attristata e sofferente del Redentore. In tutto Leonardo è sempre eguale a lui stesso e rivela un equilibrio stupendo; il quale equilibrio voi cerchereste forse invano in alcun altro dei suoi contemporanei, così completo, così scrupolosamente mantenuto. Colossi sorgono intorno a lui; ma, se li guardate, questi colossi hanno tutti qualche cosa che turba, molto o poco, la loro stupenda economia spirituale e lascia luogo a desiderare.

Onde, più lo si osserva, più si capisce il fascino che doveva esercitare Leonardo da Vinci sopra i suoi coetanei. Alle sue grandi qualità della mente e dell'estro aggiungete certe particolarità nell'essere e nella vita, che realmente dovevano colpire e quasi impaurire. Aveva del bizzarro, del misterioso, dello strano. Se vergava una lettera la vergava da destra a sinistra,

alla maniera degli orientali. Viveva fantastico, ghiribizzoso; mille cose intraprendeva e poi tralasciava, andando continuamente in traccia di nuovi aspetti di verità, di nuove e insolite forme di bellezza. Racconta il suo biografo che si rinchiudeva volentieri in una stanza dove non lasciava entrare alcun uomo; e in quella stanza accumulava insetti, farfalle, ramarri, animali morti d'ogni specie; e là passava lunghe ore meditando, sperimentando, osservando, fantasticando a sua posta. C'era in lui qualche cosa come del negromante, del Gilberto, del Raimondo Lullo, del Faust; un Faust però, lasciatemi dire, più sereno, più equilibrato di quello tedesco; sopratutto un Faust onesto e benefico, che studiava la vita e scrutava la natura e cercava di indovinarne le leggi, ma non ad appagamento dei suoi egoismi crudeli e superbi, sì per scoprire utili veri, per cogliere i fiori più eletti della verità e della bellezza e gettarli, a consolazione e ad ornamento, sui passi degli uomini.

E a proposito di Faust, vien subito fatto di toccare un altro lato singolare e che fu argomento di molta curiosità nella vita di Leonardo da Vinci. Questo Faust trovò egli la sua Elena o la sua Margherita nella vita mortale?... Fra i tanti punti oscuri della vita di Leonardo, questo è rimasto oscurissimo. In tanti volumi di manoscritti ch'egli ha lasciato, non s'è ancora trovato il nome di una donna. Quest'uomo che aveva tutto per essere amato, che, secondo la bella frase del Vasari, colla voce soave « tirava a sè gli animi delle genti », che professava così vivo il culto della bellezza, e quindi doveva essere così inclinato a sentirne il fascino, quest'uomo non ha una donna nella sua vita. Questo naturalmente è spiaciuto ai romanzieri e ai poeti, ai quali è parso che la figura mancasse di qualche cosa senza un romanzo o almeno un idillio d'amore. Alcuni quindi, guardando il singolare sorriso della Lisa del Giocondo, hanno voluto fantasticarci su un romanzetto

al quale io non credo; non perchè io lo reputi inverosimile, ma perchè nella storia bisogna affermare quello solo che è sorretto da qualche maniera di argomenti. Noto anzi un particolare. Il Vasari racconta che per togliere al bellissimo volto di monna Lisa quella fissità e tristezza che hanno quasi sempre i ritratti pel disagio e la noia del restare in posa, Leonardo faceva venire intorno alla bella donna dei sonatori e dei buffoni che la mantenevano sempre graziosa ed allegra.... Oh! se Leonardo e monna Lisa si fossero intesi d'amore, voi ben vedete, che sarebbe bastato il pittore a tenere allegra la sua modella; e non avrebbero pensato ad altra compagnia!

Di quanti hanno cercato di definire la figura di Leonardo da Vinci, il più vicino al vero mi pare sia stato Gino Capponi nel primo volume della Storia di Firenze, ove dice che « in Leonardo vennero a far capo le due correnti per le quali s'era condotta l'Italia, da un lato nelle arti e dall'altro nelle scienze. » Con ciò parmi molto fedelmente resa la grande singolarità sua e il posto che tiene nella storia ideale del nostro Rinascimento. Noi possiamo avere nel medesimo individuo delle attitudini artistiche e delle facoltà scientifiche; può darsi benissimo che tanto le prime quanto le seconde procedano di pari passo in un armonico sviluppo. Ma in Leonardo da Vinci abbiamo qualche cosa di più: abbiamo la compenetrazione di questo doppio ordine di qualità. Non è che lo scienziato vada per la sua via e per la sua via vada l'artista; la via dello scienziato e quella dell'artista non formano che una medesima grande strada regia, che porta verso delle altitudini sconosciute.

Sono meravigliose le scoperte, le antiveggenze di questo genio che non ristava mai dall'osservare nel volume della natura. Guglielmo Libri, nella sua storia delle matematiche, quando arriva a Leonardo, a questo

scultore, a questo pittore, a questo sonatore di cetra, è costretto a fermarsi a lungo e dedicargli quasi un intero capitolo. E le benemerenze di Leonardo verso le matematiche non sono che una parte dei titoli che ha verso la scienza universale. Egli è dei primi, il primo forse, che scuote completamente l'*apriorismo* della scolastica e che non accetta la concezione del mondo già costituita secondo la sentenza degli antichi. — Che importa a me, egli scrive, se non cito gli antichi e se non seguo le loro massime? Io cito la Natura e seguo la Natura che è la maestra di quei maestri. — E di tali massime, che esprimono il libero procedimento del suo ingegno nell'osservare, i suoi manoscritti sono pieni. Torna sempre sopra questo concetto: ammira gli antichi, li venera, ma dice che se essi valsero in qualche cosa, se essi scoprirono invidiosi veri, fu soltanto perchè bene osservarono la Natura. Dunque si vuol risalire a questa grande maestra, a questo universale esemplare, e da esso direttamente, non di seconda mano, attingere la verità.

II.

Per questo non è di nulla esagerato il dire che Leonardo da Vinci è il primo a cui completamente si addice il titolo di « uomo nuovo » secondo il concetto di Giordano Bruno. Egli anticipa sopra tutte le scienze e gli scienziati che vennero dopo. Nella metodologia viene prima di Bacone da Verulamio quasi di cento anni.

Quello che v'ho detto circa il metodo suo d'osservazione è, in sostanza, il « nuovo organo » che di poi con tanta acutezza insieme a tanta pompa di novità il Cancelliere inglese proclamerà al mondo. Nella idraulica anticipa il Castelli; nella geologia Pomponio Leto; nell'ottica egli precede il La Porta, prevenendolo nella scoperta che della camera oscura; nella caduta dei gravi anticipa di molti teoremi il lavoro di Galileo Galilei; nella intuizione dei tratti della fisonomia come manifestazione delle interne facoltà dell'animo, egli spiana la strada al La Porta e al Lavater. Un' altra anticipazione importantissima ci dà Leonardo. In un passo molto caratteristico egli dice: « Lascio stare i libri sacri, incoronati di suprema verità »; e procede oltre liberamente nelle indagini della natura, tralasciando ogni preoccupazione dogmatica e teologale. Anche in questo delicato argomento, lo spirito di Leonardo precedette di molti anni il Pomponazzo, il Cremonino e lo stesso Galileo Galilei, che con tanto studio e tanta arte, nella sua famosa lettera *Alla granduchessa madre,* si adoperò a dimostrare che il procedimento teologico e il procedimento scientifico devono andare avanti di pari passo senza intralciarsi l'uno coll'altro, e senza che i dogmi rivelati vadano a gravare con troppo frequenti intromissioni nel lavoro e nelle conclusioni dello scienziato.

Se non che, per quanto mi ha dettato lo studio amoroso dei manoscritti leonardeschi ora in molta parte editi, io penso che, mentre lo scienziato pare alle volte che dietro a sè ci nasconda l' artista, l' artista invece tiene sempre il campo. È sempre l'Arte la regina della mente di Leonardo. Basta leggere alcune pagine del *Trattato* in cui celebra le lodi della sua prediletta fra le arti, la pittura, per capire da che sovrano entusiasmo estetico fosse riscaldato e mosso l' animo suo. Per cui tante volte, mentre direste alla prima che la indagine scientifica prepari in Leonardo il lavoro dell' arte, la

verità vera è invece il contrario: vale a dire che il lavoro della scienza non è altro che un prolungamento, a dir così, della ricerca artistica. E con questa gran differenza che, mentre gli altri artisti suoi contemporanei si fermavano alla parvenza delle cose e quella cercavano di ritrarre secondo le regole, Leonardo, spinto da un fervore d'animo tutto suo particolare, andava anche al di là della parvenza artistica, e voleva trovare e trovava in fatto la ragion d'essere di questa in una più alta ragione speculativa.

Così quando studia la prospettiva lineare ecco che egli a poco a poco s'incammina e s'ingolfa nel mondo della geometria; quando studia la prospettiva aerea ecco che l'ottica gli apre i suoi grandi orizzonti; e lì investiga e raccoglie verità nuove e spesso mirabili. Medesimamente la pittura del corpo umano lo traeva ad investigare tutto il magistero della nostra struttura corporea; ed ecco che si associa a Marcantonio della Torre e dà al mondo i primi saggi completi e veramente scientifici di anatomia grafica. Lo stesso gli avviene, o signore, in tutti i rami dello scibile. Lo vediamo sempre condotto sulla via delle scienze dalla mano dell'arte. Nel libro VI del *Trattato della pittura* egli parla delle piante. Pittoricamente parlando, uno si sarebbe fermato alla apparenza di queste piante e ad indicare il modo con cui il pittore deve fedelmente ritrarle giusta i varii stati in cui le dimostra ai nostri occhi la natura, sia ch'esse siano sguarnite di foglie nell'inverno o abbiano il primo tenero verde nell'aprile o le foglie diffuse nella pienezza della buona stagione; sia che vengano o bat tute dalla pioggia o scrollate dal vento o illuminate dal sole e via discorrendo. E Leonardo da Vinci vi dà tutto questo per il pittore; ma il suo spirito non può fermarsi qui. Egli procede più oltre investigando e speculando: « La natura ha messo le foglie degli ultimi rami di molte piante in modo che sempre la sesta foglia sia sopra

la primiera, e così segue successivamente, se la regola non fia impedita. » Qui, come vedete, abbiamo qualche cosa di più che una semplice osservazione bastante per gli occhi del pittore. E non è cosa di piccolo momento, o signore, ma una vera e propria legge botanica (la *fillotassi*) che farà poi la gloria del naturalista Brown. Sempre rimanendo dentro l'ambito della pittura ed andando oltre, Leonardo scrive: « Le parti meridionali della pianta mostrano maggior vigore e gioventù che le settentrionali. Li circoli degli rami segati mostrano il numero degli suoi anni, e mostrano l'aspetto del modo con cui erano volti, poichè più grossi sono a settentrione che a mezzodì. Così il centro dell'albero per tal causa è più vicino alla scorza sua meridionale che alla sua scorza settentrionale ». Nelle quali parole è pure anticipata una dimostrazione che farà, dopo un secolo, Marcello Malpighi, meritamente salutato dall'universale come il fondatore dell'anatomia botanica.

Questi esempi, o signore (e tanti altri che potrei citarvi) riconfermano quello che io vi accennava, cioè che, guardando bene nella mirabile struttura dell'ingegno di Leonardo da Vinci e in tutti gli atteggiamenti della sua attività, ogni aspetto di verità troviamo cercata e voluta; ma la sua stella polare è sempre l'Arte, e all'Arte egli vuole che convergano gli elementi della sua cultura meravigliosa.

Se tale la sua propedeutica artistica, voi avete un primo dato per argomentare subito quale e quanta debba essere stata l'arte di Leonardo da Vinci. Egli venne in tempi in cui, massime in Italia, la pittura s'avvicinava alla sua più bella fioritura, anzi alla sua radiosa maturità. Antonello da Messina aveva già divulgato fra noi il processo della pittura ad olio per il quale delle più smaglianti grazie ed una maggiore evidenza acquistavano i colori; a Firenze, nel tempo di Leonardo dipingevano artisti come Sandro Botticelli;

nella Umbria tenevano il campo Pinturicchio e il Perugino, preparando Raffaello; a Bologna Francesco Raibolini, detto il Francia, di grande orafo si mutava in grande pittore; Ferrara vantava Cosmè, Tura e il Cossa e il Costa. Di là dal Po, Mantegna, svincolatosi dalle dotte pedanterie dello Squarcione, popolava di meraviglie Padova, Verona e Mantova e accostandosi al Giambellino, fondeva la robusta evidenza del suo disegno con le grazie del colorito veneziano. Volgeva dunque un momento di grande ricchezza e di grande splendore per l'arte. Egli, Leonardo, doveva coronare e glorificare tutto questo movimento.

E gli si aprivano due vie. Il suolo d'Italia restituiva, come per grazioso miracolo, alcuni dei più bei documenti dell'arte antica: le anime degli artisti ne rimanevano stupite e fortemente attratte ad imitarli. Leonardo da Vinci, quest'alunno della natura, tutto il tesoro delle osservazioni fatte nel campo della vita portava nel campo dell'arte, e voleva un'arte essenzialmente naturale e che dalla natura prendesse tutto il suo vigore e tutte le sue grazie. È molto notevole, o signore, questo atteggiamento preso da Leonardo nella grande contesa fra il naturale e l'antico, che allora appunto stava per raggiungere il suo momento critico e decisivo. Leonardo portò tutto il peso del suo sapere, tutta la potenza delle sue abitudini artistiche e la sua autorità immensa in favore del movimento naturalista, ampiamente inteso e nobilmente significato.

Osservate infatti che egli non accetta i « moduli » che si cominciano ad insinuare nelle pratiche dell'arte, e coi quali si tendeva già a sostituire qualche tipo fisso ed inalterabile al lavoro continuamente vario, al movimento « fluido » della natura, l'eterno e inesauribile modello. Guardate: il Cangiasio, il Durer, Leon Battista Alberti escogitano misure e proporzioni determinate al corpo umano; fra Bartolomeo della Porta tira fuori

dalla sua mente, o piglia dalla Germania, il *manichino.* Leonardo scarta tutto ciò. Egli guarda con diffidenza tutto quello che tende a sostituire nell'arte degli schemi già finiti e per così dire cristallizzati all'incessante mutualità che deve passare fra l'animo dell'artista e il mondo delle forme viventi. Egli, primo fra i moderni, comincia già a tracciarvi la storia dell'arte in un modo che dà ragione della sua maniera di sentirne l'essenza. Ascoltiamolo: — « Le arti giacquero in Italia perchè « fu negletto ogni studio di imitare la natura, finchè « venne Giotto fiorentino, il quale nato in monti sola- « mente abitati da capre e simili bestie, cominciò a « segnar su per li sassi gli atti di simili capre, delle « quali era guidatore; e così cominciò a fare tutti gli « altri animali, che nel paese trovava. In tal modo che « questo, dopo molto di studio, avanzò nonchè i maestri « dell'età sua, tutti quelli di molti secoli passati. » — Ecco il giusto criterio naturalista posto a fondamento primo dell'arte! Il tipo dell'artista per Leonardo infatti è Giotto, l'uomo semplice, quasi primitivo, che non guarda, come Nicola Pisano, il sarcofago antico, ma le cose naturali e vive che stanno dintorno a lui e ingenuamente le ritrae. E prosegue a dire: « Dopo gli uo- « mini imitarono Giotto, e l'arti decaddero. » L'imitazione dei maestri sostituita allo studio diretto della natura, ecco l'eterno pericolo! — « Finalmente sorse « Tommaso fiorentino cognominato Masaccio, il quale « mostrò con opere perfette come quelli che pigliano « per autore altri che la natura, maestra dei maestri, « si affaticano invano. » —

III.

Dal naturalismo così inteso doveva sgorgare un'arte individuale, eminentemente soggettiva, un'arte che non procede da formule fatte, ma le desume da quel travaglio incessante che l'occhio e la mente dell'artista non ristanno mai dal proseguire. Perciò, con gli aspetti della natura, l'anima dell'artista entra e si rispecchia nell'opera d'arte. Il Vinci esprimeva questo concetto fondamentale nel *Trattato della Pittura* in un modo che non lascia luogo al più piccolo dubbio. Per lui non solamente l'artista deve ispirarsi al proprio estro e deve conformarsi alle attitudini naturali che egli ha; ma va più oltre. Egli crede che dentro al cervello di ogni artista ci sia « un giudizio proprio », una specie di facoltà determinata, che la natura mette a disposizione di ogni singolo artista perchè egli ritragga, in una certa guisa particolare, il mondo esteriore. « Questo « tal giudizio è di tanta potenza » dice Leonardo « ch'egli « muove le braccia al pittore e fagli replicare sè medesimo, parendo a essa anima che quello sia il suo « modo di figurare l'uomo; e chi non fa come lei faccia « errore. » A questa individualità poi corrisponde (e ne è come la più luminosa riprova) una specie di *unicità* nei singoli oggetti generati dall'arte. Niente si assomiglia in arte; questo è il grande canone di Leonardo. Ammira le belle e armoniche forme delle statue antiche; dà anch'egli qualche precetto, qualche suggerimento per generalizzare le proporzioni del corpo umano; ma tutto si ferma qui; e finisce sempre con l'insistere sulla

massima *che bisogna proporzionare ogni oggetto particolare con sè medesimo.*

Qui è dunque la gran differenza che passa tra Leonardo da Vinci e Leon Battista Alberti, e Alberto Durer e Rubens, e tutti gli altri creatori di moduli, fino agli ultimi tedeschi, che hanno voluto rinnovare questa specie di meccanismo geometrico applicata alla pittura. « La bel« lezza dei visi » dice Leonardo « mai si trova essere « replicata in natura, di modo che se tutte le bellezze, « tutte le eccellenzie tornassero vive, esse sarebbero « maggior numero di popolo che quello che al nostro « secolo si trova. E siccome in esso secolo nessuno pre« cisamente si somiglia, il medesimo interverrebbe alle « dette bellezze; e per questo sommo difetto è dei pit« tori replicare gli medesimi moti e gli medesimi volti « e´maniere di panno in una medesima istoria, e via « discorrendo. » Tutto quello che il pittore rappresenta, secondo Leonardo, dee anche avere un certo carattere di istantaneità, ossia bisogna che sia ispirato dentro di lui da un parcolare stato dell'animo, fuori di lui da una particolare visione che balzi ai suoi occhi, che impressioni i suoi sensi e che poi per via della mano si trasferisca nella forma elaborata. « Sempre il pittore deve cer« care la prontitudine nell'atto naturale fatto dagli uo« mini all'improvviso e nato da potente affezione dei « suoi affetti; e di quelli far breve ricordo nei suoi « libretti e poi, a suo proposito, adoperarli. *Finalmente « la mente del pittore si deve del continuo trasmutare « in tanti discorsi quante sono le figure degli oggetti « notabili che dinanzi gli appariscono e di quelle fer« mare il passo e notarle, considerando il luogo e le « circostanze, il lume e le ombre.* »

È impossibile, o signore, esprimere in termini più esatti gli intendimenti tecnici ed estetici della pittura di sostanza e di ambiente, quale oggi potrebbe vagheggiarla ed esercitarla ogni più progressivo animo d'artista.

Da queste premesse ideali passiamo alle conseguenze pratiche. La pittura di Leonardo è una meravigliosa testimonianza della singolarità del suo modo di intendere l'arte. Aggiungo qui di passaggio, che egli, pure essendo così scrupoloso e sincero osservatore della natura, non s'acconciò mai ad essere, come Piero di Cosimo e altri del suo tempo, a guisa del letto di un fiume che accoglie indifferentemente tutte le acque, torbide o chiare. No. Questo naturalista aveva l'istinto della bellezza e procedeva per elettissime selezioni, e tutti i suoi tipi dànno, per così dire, ragione veduta della sua scelta. Le figure di Leonardo, per una grande significazione di carattere, appaiono segnate del segnacolo d'una razza distinta. Forse era la studiosa e perseverante scelta del pittore, forse era l'animo suo che infondeva a quelle teste qualche cosa di singolare, che ci innamora, ci sorprende; sia ch'egli ci rappresenti la deviazione del tipo umano nelle deformità sue; sia che ci allegri e turbi insieme con quei sorrisi ineffabili di donna che non somigliano a nessun altro sorriso, eppure sono tanto femminili; sia che ci impensierisca e ci commova colla espressione mistica di certe teste, ove il sentimento del divino è reso come in nessuna altra pittura, prima e dopo, fu reso mai.

E qui dovendo esemplificare mi trovo di fronte a un fatto ben triste, o signore. Questo nostro Leonardo, del quale tanto parliamo, è un artista in gran parte inedito. Peggio ancora, egli è un artista soppresso dall'opera del tempo. Quanta distruzione ha fatto il tempo sulle opere sue! Un po' per colpa di lui che il Vasari chiama *instabile e vario,* che cominciava mille cose e poi le tralasciava a metà, attratto sempre da quella sua eroica inquietudine di conoscere e fare del nuovo; un poco perchè anche gli accidenti della natura e della storia hanno cospirato a suo danno, fatto sta che di Leonardo artista quasi tutto è scomparso. Intanto

dello scultore niente possiamo dire *de viso*. Delle tante opere in plastica, che pur gli diedero così gran fama che per molti contemporanei suoi egli era massimamente celebre come scultore, che resta a noi? Nulla! Il colosso di Francesco Sforza, con cui s'era gratificato l'animo di Lodovico il Moro, fu ben finito (non però fuso in bronzo) e inaugurato a Milano nella piazza del Vecchio Castello. Ma sopraggiungevano i Francesi di Luigi XII vincitore e invadevano Milano. Entrati i balestrieri guasconi in quel castello e visto là grandeggiare in forma di apoteosi il capo della dinastia che erano venuti a distruggere, naturalmente furono tratti dalla voglia di balestrarlo; e lo balestrarono, ahimè! tanto bene che il colosso andò in pezzi e non n'è più rimasto che qualche vago e dubbio ricordo in alcuni segni dell'autore e in alcune miniature del tempo.

E anche della pittura di Leonardo da Vinci poco, ben poco, rimane di conservato e di indubbiamente autentico; onde un critico tedesco giunse a dire che non avrebbe coraggio di giurare che un palmo solo di pittura leonardesca sia arrivata a noi veramente intatta!

Rimane fortunatamente un'opera sulla quale, quanto ad autenticità originaria, non può cadere dubbio, benchè sia ridotta anch'essa in così misero stato che fa veramente pietà. Alludo al Cenacolo, che Leonardo dipinse nel refettorio di Santa Maria delle Grazie. Anche così malconcio, anche in quel suo stato quasi pauroso di larva in cui ora lo vediamo, esso ferma i nostri occhi, conquide il nostro animo, ci costringe a chinare la fronte. Pensate! Esso è la riprova superstite, eloquentissima delle verità che intorno all'arte Leonardo era andato predicando e praticando. Pensate ancora quanti artisti si sono cimentati in questo dramma intimo e sacro, la cena ultima di Gesù Cristo coi suoi discepoli!... I più dei pittori scelsero quel momento in cui Cristo offre ai suoi discepoli e all'umanità tutto sè stesso nel

pane e nel vino. Leonardo preferì di cogliere un momento meno mistico e più naturale. Talmente naturale che noi, senza mancare di riverenza ad alcuno, possiamo anche considerare quella sua rappresentazione come una scena puramente umana. Si tratta, in sostanza, d'un maestro che ha raccolto intorno a sè i suoi discepoli più fidi, mentre ingrossano i tempi e la persecuzione minaccia al di fuori.... Arrivato a un certo punto della cena, a un tratto egli dice: *uno di voi mi tradisce.* Questa frase, gettata là in mezzo ad animi semplici e devoti, produce come uno scoppio di passioni istantaneo.

Non sono più le immobili figure dei vecchi Cenacoli, colle loro aureole intorno al capo, che assistono misticamente, o seduti o in ginocchio, alla mistica consacrazione. Qui abbiamo uomini che si sentono feriti nel profondo dell'animo dall'angoscia di sapere che c'è in mezzo ad essi un loro compagno che tradirà l'uomo che vollero seguire a ogni costo, che amano sopra ogni cosa. Non basta: tutti sentono il turbamento e l'irritazione di potersi sapere sospettati di una tanta iniquità. Se guardate a quelle dodici figure d'apostoli, ognuna vi rende questo dramma interiore con una varietà ammirabile. Il volto di Cristo ha una specie di calma costernata. Le sue labbra sono ancora semi aperte, e si capisce che le tristi parole ne sono uscite allora allora; le mani fanno un movimento di tristezza; la calma non è turbata in quel volto divino; ma una lieve increspatura della fronte ci lascia comprendere che la parte umana in lui palpita e si addolora. Tutti gli apostoli alla prima hanno avuto certamente un movimento eccentrico; poi quasi tutte le figure si protendono in avanti verso il maestro. Che varia e potente significazione psicologica in quelle figure e in quei volti! Guardate tutte quelle mani. Ognuna (dando ragione ad un famoso capitolo del Montaigne), ha un significato, un pensiero, un fremito di vita personale. Guardate tutti quei piedi. Visti vaga-

mente sotto la tovaglia, così irrequieti e mossi in vario senso, vi completano l'idea della agitazione espressa dalla parte superiore di quelle dodici figure. Nel mezzo, solo i piedi di Cristo si mostrano queti e composti....

Giovanni, nella semplicità amorosa dell'animo suo, pare che dica: « Ma questo non è possibile! Di tanta indegnità niuno di noi è capace! » — San Pietro allarga violentemente le braccia come porta l'indole sua. È l'uomo che poi tirerà fuori il coltello e taglierà l'orecchio a Malco. Par di sentirlo gridare: « Fuori il nome del traditore! Noi vogliamo esser puri d'ogni sospetto ». Il penultimo degli apostoli a destra di chi guarda l'affresco, ha un lieve torcimento degli occhi e della bocca e, parlando piano al vicino, fa un accenno. Forse ha un vago sospetto di Giuda.... Giuda, che incarna la bruttezza del tradimento, si volta repentinamente, come per udire le parole dell'apostolo che parla dietro di lui. Si indovina l'uomo che vorrebbe dissimulare, prendendo un contegno disinvolto; ma intanto con un movimento inconscio del gomito versa la saliera; il sale si sparge sulla tovaglia... e con questo segno popolare di mal augurio, pare che il triste dramma venga lugubremente suggellato.

IV.

Su questa grande parete, Leonardo da Vinci inaugurò la *pittura nuova* perchè infuse nell'arte la pienezza della vita, rivendicando insieme ad essa la più completa

libertà. Lo sentirono i contemporanei; e il Cenacolo fu l'opera che diede più gloria all'artista.

Ma, parlando in genere, se egli ebbe vivendo fama grandissima, possiamo noi anche affermare che riscosse favori corrispondenti al suo merito? Non credo. Chi studia la vita di Leonardo, vede un intimo dissidio fra l'arte sua e lo spirito che ormai domina nei tempi suoi Nel grande e risolutivo andazzo che andava a prendere, l'arte italiana, la quale era salita su per tutti i gradi della preparazione e della elaborazione, ormai voleva slanciarsi. Tutti quegli artisti, già così forti nella tecnica e così pieni di fantasia, non volevano più stare alle mosse e cercavano novità. Leonardo invece si mantiene fedele all'ideale artistico della sua epoca gloriosa.

Un senso d'inquietudine trae ogni giorno più gli artisti ad un'arte frettolosa, sommaria e decorativa. Anche la Chiesa, presentendo la grande bufera che si approssima, domanda che l'arte si trasformi, che si spinga ad un fare più largo e magniloquente, come per mettere fra sè e i tempi nuovi un antemurale di bellezza spettacolosa che seduca e fermi la fantasia dei popoli. Aggiungete infine che, per la perdita della indipendenza e delle libertà locali, per l'abbassamento della moralità, per l'invasione, l'amalgama e il bastardume delle costumanze straniere, la vita italiana languiva e precipitava; e l'arte, la nostra grande arte, unica energia ormai rimasta in piedi, era costretta a colmare, ma in fretta, tutti questi vuoti, tutte queste voragini; e le vecchie forme pareva che più non bastassero. Ma Leonardo volle resistere a tutte queste correnti, e star fermo all'arte sua coscienziosa, equilibrata e casta, che era in sostanza l'arte del Masaccio, del Ghirlandaio, del Botticelli e degli altri migliori di quel secolo, inalzata a una maggiore potenza. Egli volle essere, e fu infatti, l'ultimo dei quattrocentisti e il più grande di tutti. Ma

pagò cara questa gloria; e dovette uscire dall'arringo piuttosto in attitudine di vinto che di trionfatore. Nel mondo ebbe molti onori, ebbe amplissime lodi; ma però guardate: i periodi della sua vita finiscono sempre in un modo sinistro. Nel suo primo periodo Lorenzo il Magnifico, che è così largo di protezione a tutti, a Leonardo mostra, non dirò il malo animo e quasi l'odio, come con alfieriana fantasia ha supposto il Ranalli nella sua preziosa storia delle belle arti, ma insomma Lorenzo il Magnifico non tiene molto conto di Leonardo, e quando il Moro da Milano glielo chiede (se è vero che glielo chiedesse), Lorenzo lo concede volontieri. L'indole strana, fiera di Leonardo non era probabilmente fatta per gratificarsi l'animo di un principe che, per quanto liberale si fosse, amava però di vedere ricambiata la magnificenza del suo mecenatismo con molta sottomissione e sopra tutto con l'essere richiesto di consiglio. Voi sapete che Lorenzo amava d'andare sopra i lavori degli artisti e proverbiarli e correggerli. Diceva per esempio al giovane Michelangiolo: « Cava un dente a quel vecchio satiro », e Michelangiolo lo cavava docile. Chi sa se Leonardo avrebbe avuto così pronta arrendevolezza?... Io molto ne dubito; e penso che per questo egli non potesse mai entrare appieno nelle grazie del Magnifico. Il suo secondo periodo è il più brillante. Alla corte del Moro egli è riconosciuto, carezzato, festeggiato; ma in sostanza l'utile fruttuoso pare che fosse scarso, se dobbiamo rilevarlo da un frammento di lettera in cui dice, in sostanza, al Moro: « Con tutti questi onori, con tutte queste commissioni io non cavo da vivere e non mi sono avanzato nemmeno quindici lire ». E il frammento chiude con una frase tristissima: « Io voglio mutare la mia arte ». Quanta differenza, o signore, tra questa umile e sconsolata lettera e quella tutta piena d'onesta baldanza e di mirabili profferte, con cui Leonardo si

faceva precedere nella sua andata a Milano! Anche questo periodo adunque, principiato bene, si chiude con una sconfitta. Leonardo dopo va errando prima agli stipendi del Valentino, poi a Firenze col Soderini. Si cimenta con Michelangiolo ed è molto onorato, perchè in questa gara di due giganti, nessuno ha il coraggio di decidere quale sia il perdente e quale il vincitore. Ma poi, allor che si viene alla esecuzione del cartone celebratissimo, nascono subito dei guai e delle contese; e noi vediamo il Soderini che comincia a non lodarsi più di Leonardo e Leonardo che comincia a trattar male il Soderini. Insomma, anche quando è fortunato, Leonardo non consegue mai quella specie di alto dominio e sereno che esercitarono altri artisti, certamente grandi, ma forse non più grandi di lui, come Michelangiolo, come Raffaello; artisti davanti ai quali i principi e i papi stavano trepidanti, e mandavano delle legazioni per risolvere questioni sorte fra loro, e non avevano pace finchè non li vedevano attratti di nuovo nell'orbita del loro principato.

Tantochè Leonardo (fatto un ultimo e non lieto esperimento alla corte di Leone X) negli ultimi anni è costretto a espatriare; e, bisogna confessarlo, trovò sorte più amica e più benigno mecenatismo in Francia che in Italia. Questo mi pare che risulti evidentemente dalla sua vita. Come già era stato liberalmente protetto da Luigi XII, fu liberalmente ospitato ed onorato, secondo i meriti suoi, da Francesco I, questo re che fu un molto disputabile miscuglio di buone e cattive qualità, ma che noi, devoti a Leonardo, dobbiamo ricordare con immensa gratitudine. Fatto è che per invito suo Leonardo da Vinci col suo caro alunno Francesco Melzi, col suo fedele Salai va in Francia. Oltre una pensione di 700 scudi d'oro, il Re gli alloga il castello a Cloux presso Amboise; e là può il grande italiano spendere finalmente i suoi ultimi anni di vita nella perfetta quiete dell'animo

e darsi intero e libero alle occupazioni predilette del suo spirito.

In Francia Leonardo da Vinci finisce i suoi giorni, a quanto pare, tranquillo, riconciliato con tutti. Se lo avevano accusato di poca riverenza verso gli antichi, egli aveva già ordinato al Platina di fargli un epitaffio in cui dice: « Io studiai gli antichi, ma non potei però raggiungere la loro simmetria. Feci quello che potei. O posterità, siimi indulgente! *Veniam da mihi, posteritas.* » E muore riconciliato colla Chiesa, con la quale, a detta del Vasari, non fu sempre in troppo buoni termini; e nel suo testamento raccomanda l'anima sua a Dio, alla Vergine e a non so quanti altri santi del Calendario. Muore riconciliato colla famiglia verso la quale aveva avuto delle liti non piccole per causa di eredità, lasciando ai suoi fratelli 400 scudi che teneva sopra un banco fiorentino.

E cosa singolare, o signore! Finalmente nel suo testamento noi incontriamo un nome di donna. Ma che i romanzieri e i poeti non si esaltino. Non si tratta della Giulia Gallerani, nè della Cecilia Crivelli, nè della Lisa del Giocondo, nè della bella Ferroniera; si tratta di una certa Maturina, a cui lascia un po' di denaro e un po' di roba in cambio dei buoni servigi ch'essa gli aveva reso. È dunque il caso d' una povera serva, forse vecchia e brutta. Ecco l'unico episodio femminile, se così si può chiamare, di quest' uomo che aveva versato nelle sue tele tutte le più squisite e poetiche suggestioni dell'amore. E a me non dispiace. In fondo quella povera vecchia avrà dato all'artista, tanto combattuto e tanto travagliato, gioie e servizi umili ma preziosi, che i potenti coi loro favori, spesso in mal punto dati e sgarbatamente tolti, non gli avevano procurato mai. Lo avrà scaldato negli inverni rigidi di Cloux, gli avrà preparato il desinare, lo avrà curato, confortato, e colle sue goffaggini

e facezie di vecchia serva, qualche volta forse anche rallegrato nelle ore più tristi della infermità e del tedio. E allorchè il vecchio pittore sarà morto, non Francesco I re di Francia è di Navarra, come dice la favola, ma lei, lei questa povera vecchia avrà chiusi quegli occhi che avevano vedute tante meraviglie.... Che importa? Essa glieli avrà chiusi con quel senso di schietta pietà che quaggiù inalza tutti ad un modo, perchè è forse l'unico attributo, o signore, divinamente dato alla nostra umanità.

RAFFAELLO SANZIO DA URBINO

(1483-1520).

I.

Quando entrai la prima volta nel Panteon a visitare la tomba di Raffaello, io stetti lungamente almanaccando come mai uno scrittore così misurato quale fu il cardinale Pietro Bembo, abbia potuto scrivere per la tomba del pittore d'Urbino un epitaffio concepito d'una iperbole così sterminata.

Permettete ch'io ve lo riferisca nel testo:

> Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
> Rerum magna parens et moriente mori.

La versione suona così: « Qui giace Raffaello. Lui vivo, la grande madre delle cose temette di esser vinta; Lui morente o morto, temette di essere annientata. »

Insomma pare troppo! Se fossimo in pieno seicento, quando era smarrito ogni senso di moderazione nello scrivere e nel discorrere, quando per la morte d'un mediocre geografo lo si paragonava subito ad Atlante; quando per la morte d'un poeta qualunque, si tirava subito in ballo Orfeo, o Zeusi per la morte d'un qualunque pittore, l'epigrafe passerebbe. Ma nel classico Cinquecento essa, o signore, è un curioso enigma. Ed io mi adoprai a spiegarmelo; e anzi dopo mi convinsi che, solamente spiegando quest'enigma dell'epigrafe

bembiana, ci possiamo render conto dell'immenso concetto in cui fu tenuto Raffaello da Urbino dai suoi contemporanei e del vuoto grande e doloroso che egli lasciò, andandosene da questa terra.

Raffaello da Urbino pittore, architetto e archeologo di Papa Leone X, pervenuto all'apice della sua gloria, affaticato dall'ingente lavoro, fu preso a un tratto dai primi brividi di una febbre che in pochi giorni lo condusse al sepolcro.

Notate. Egli era nato il 28 marzo 1483 nel venerdì santo, e morì il 6 aprile del 1520 nel venerdì santo. Il giorno della morte di Gesù Cristo. Di più, aveva 37 anni, ma la opinione generale gliene attribuiva 33. Gli anni in punto di Gesù Cristo. Aggiungete che poco dopo la morte di Raffaello avvenne una scossa di terremoto fortissimo in Roma; e tutta la città ne fu agitata, e il Vaticano fu sentito come crollare sulle sue basi, tanto che il Papa spaventato fuggì dal proprio appartamento e andò a rifugiarsi in un padiglione degli orti vaticani. Le Stanze e le Logge furono malconce dal terremoto, come se quelle pareti non volessero più stare in piedi dopo che era morto il pittore, che le aveva convertite in monumenti così insigni dell'arte e della storia.

Tutte queste coincidenze di segni diedero naturalmente alla fantasia del popolo; e non del popolo soltanto. Un discendente di Pico della Mirandola, in una sua lettera in cui manda notizia della morte del pittore d'Urbino, osa affrontare nettamente il terribile paragone, e dice: « sì, il mondo si è scosso e le pietre si sono spezzate per la morte del pittore d'Urbino come si spezzarono per la morte del Nostro Signore. *Lapides scissi sunt.* »

Da ogni parte erano espressioni di cordoglio. Il popolo di Roma e i grandi della Corte traevano in folla alla stanza di Raffaello; e veggendo la ultima grande opera non finita su quel giovane capo morto, molti

scoppiavano in pianto. Lettere di ambasciatori e di privati, partite da Roma in quei giorni, non tralasciano di lamentare la scomparsa dell'amatissimo pittore. Baldissare Castiglione, scrivendo a sua madre, dice: « Roma non mi par Roma; vi manca il mio poveretto Raffaello! »

Di lì a pochi giorni tutti i poeti d'Italia, da Lodovico Ariosto al Molza, avevano intuonate elegie di dolore per la scomparsa del principe degli artisti.

Di quest'uomo privilegiato e meraviglioso, io debbo parlarvi, o signore; e ve ne parlerò come lo consentono i brevi termini d'una conferenza, cioè molto sommariamente: e Dio voglia non troppo indegnamente!

Il Vasari, che certo ammirò Raffaello ma che molto non lo amò, ha messo una trascuratezza speciale nel narrare dei primi anni del pittore d'Urbino. Dice che studiò sotto il padre, Giovanni Santi, e che poi da fanciulletto fu mandato alla scuola del Vannucchi in Perugia. La verità è che nella scuola del Perugino Raffaello non entrò se non giovanetto già adulto. Le prime ispirazioni, i primi rudimenti dell'arte egli li ebbe invece in patria e dal padre, il quale era un pittore ondeggiante fra il buono e il mediocre.

Questo Giovanni Santi possedeva una singolare cultura in ordine all'arte del proprio tempo. Amando moltissimo gli artisti, egli si informava con grande premura delle cose loro e sovr'esse esprimeva giudizi ne' quali l'ammirazione abbonda un po' troppo uniforme, ma certamente non trascurabili. Come documento di questa cultura artistica del buon Giovanni, è rimasta una cronaca rozzamente da lui composta in terza rima ove sono celebrati quasi tutti i pittori contemporanei venuti in qualche fama. Per cui il giovine Raffaello cominciò molto di buona ora ad avere un concetto assai largo e vario dell'arte; e a gittare gli sguardi oltre i termini della

piccola Urbino. Fino da giovinetto egli sentì nominare in famiglia, fra gli altri, Paolo Uccello, Pier della Francesca, il Perugino, Melozzo da Forlì, Baldassare Peruzzi, Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna. Sopratutto del Mantegna il padre di Raffaello mostravasi caldo ammiratore. Negli ultimi anni della sua vita Giovanni Santi aveva avuto un insperato trionfo, essendo stato, per raccomandazione dei duchi suoi padroni, invitato a Mantova a fare il ritratto di un cardinale Gonzaga. Là conobbe il Mantegna ed ebbe campo di ammirarlo in tutta la sua potenza; e tornato in patria non rifiniva di magnificarlo. È quindi probabile che agli orecchi del figlio, ancora fanciullo, pervenissero, distinti su quelli degli altri pittori, gli elogi del grande discepolo dello Squarcione.

Così il latte dell'arte veniva per tempo succhiato da Raffaello; e il senso della pittura, derivatogli « per li rami » dal padre, era prontamente accresciuto e nobilitato da quei primi ricordi domestici.

Ma scarso, interrotto e quindi di piccola efficacia, dovè essere l'insegnamento del padre, in quell'epoca troppo occupato in faccende e viaggi. Il vanto d'essere stato primo e vero maestro di Raffaello spetta invece (come ha dimostrato con validi argomenti il compianto senatore Morelli) all'urbinate Timoteo della Vite, allievo caro e insigne (lo dico con paesana compiacenza) di Francesco Francia bolognese. La maniera di Timoteo si manifesta innegabilmente ne' primi disegni e nelle prime teste del figliuolo di Giovanni. Solo più tardi, nel *Sogno del Cavaliere* e nella *Incoronazione della Vergine* comincia veramente ad esprimersi il magistero della sua seconda guida, Pietro Perugino.

Ma per vedere un quadro che indubbiamente esprima la potenza personale di Raffaello bisogna che noi veniamo fino al 1503. Egli lo dipinse per la chiesa di San Francesco in Città di Castello e rappresenta lo *Sposalizio della Vergine*. Non è chi non conosca, almeno per

delle stampe, questo quadro famoso, che è uno dei migliori ornamenti della Pinacoteca di Brera a Milano, ove oggi sorride nella sua grazia ingenua e nella vivezza dei suoi colori, come se fosse uscito da poco dalla mano del giovane artista.

Questo quadro è grandemente significativo per intendere Raffaello. In esso si afferma una singolarità tutta propria del suo ingegno e contiene, come in potenza, tutto lo svolgimento e le fasi dell'arte sua. Esaminando il quadro di Raffaello in una stampa e confrontandolo ad una stampa del quadro consimile che il Perugino avea dipinto, a prima giunta credete di avere dinanzi agli occhi la stessa opera del maestro; tanto la imitazione della composizione è manifesta e docile. Ebbene, qui l'ingegno di Raffaello manifesta quella che potremmo chiamare la sua *fatalità geniale*. Egli è destinato, durante tutta la sua carriera artistica, a pervenire all'eccellenza propria movendo sulle orme di qualcheduno; salvochè egli poi troverà sempre modo di svelare le qualità del suo ingegno per modo, che noi siamo costretti a dire: — Questo è Raffaello! Solamente Raffaello potrebbe fare così! — Dove altri annegherebbe nel plagio, egli si salva, si innalza e trionfa.

Raffaello era anzitutto uno spirito agilissimo, un'anima ascoltante, aperta a tutte le voci che sonavano nel campo dell'arte, da presso e da lontano. Questo mi dà argomento anche a ricordare due sentenze di Michelangelo intorno a Raffaello. Una volta, da vecchio e sempre memore di certi dissidi fomentati da tristi, egli affermò che tutto quello che Raffaello da Urbino sapeva dell'arte, lo doveva a lui, Michelangelo; e questa affermazione, o signore, è falsa. Un' altra volta, discorrendo con Giorgio Vasari, disse che Raffaello l'eccellenza dell'arte sua non la doveva alla natura, bensì allo studio; e questo io credo che contenga una sembianza di verità, la quale va su-

bito chiarita e precisata, per non aprire l'adito ad un grossolano errore.

Che Raffaello non avesse sortito da natura una singolarissima indole di artista mi pare impossibile il pensare. Non si dipinge la *Disputa del Sacramento* nè la *Madonna di S. Sisto;* non si ritrae dal vivo la Maddalena Doni e Leone X e Baldassare Castiglione, come li ha ritratti Raffaello, se la natura non vi ha arricchito di doti pittoriche straordinarie. Ma nel detto di Michelangelo, ripeto, vi ha una parte di vero, inquantochè lo spirito artistico del pittore di Urbino ebbe sempre a giovarsi di eccitamenti esteriori per suscitare e rendere operose le facoltà geniali, che stavano, come aspettando, nella parte più eletta dell'anima sua. Questo si avvera in tutte le epoche, e si riscontra in tutti gli aspetti della vita artistica di Raffaello.

Che cosa abbisognava a lui per prendere il campo nel regno dell'arte, per diventare quello che egli riuscì infatti, vale a dire un trionfatore e un dominatore? La angusta cerchia della vita artistica di Perugia, il magistero del Vannucchi e del Pinturicchio non sarebbero bastati. Rimasto in questi limiti, Raffaello sarebbe indubbiamente riuscito il più squisito, il più delicato, il più immaginoso dei pittori umbri. Egli avrebbe, in altri termini, portata al suo grande apogeo quella forma di bellezza così casta insieme e così viva, che, partendo da Nicolò Alunno e da Gentile da Fabriano aveva già toccato invidiabili altezze. Parecchi professori d'estetica oggi non dubitano di esclamare: così pur fosse accaduto! Ma fino a che punto giova fantasticare davanti alla storia?... Bisognava a Raffaello di slargare il suo spirito nella vita e nella cultura italiana; bisognava che egli sentisse tutto quello che vi era di vivo, di eletto, di irrequieto e di cercatore nella sua epoca; che insomma si stabilisse una specie di suggestivo contatto fra l'anima sua e l'anima del suo secolo.

E anche in ciò gli sovvenne favorevolmente la fortuna; perchè nel 1503, volgendo la stagione di autunno, ebbe occasione di tornare da Perugia nella sua Urbino, dove regnava, benedetto e circondato di tutta l'affezione del popolo, Guidobaldo da Montefeltro, il quale, seguendo l'esempio del suo predecessore, il duca Federico, insieme alla sua graziosa e coltissima donna, Elisabetta Gonzaga di Mantova, aveva costituito una piccola corte, dove erano in fiore tutte le delicate e leggiadre discipline di quell'epoca. Raffaello, giovinetto, modesto, avvenente, simpatico, fu accolto con ogni maniera di carezze, come un fanciullo portentoso in mezzo a quegli spiriti eleganti, a quelle gentildonne piene di grazia e soavità. In questo ambiente così colto e tutto così pieno di modernità per i tempi suoi, Raffaello da Urbino sentì rapidamente slargarsi e moltiplicarsi le facoltà del suo spirito. In mezzo alla corte d'Urbino egli pervenne anche ad una spirituale comunicazione coll'umanesimo dei suoi tempi, ascoltando i discorsi di Ottaviano Fregoso, di Bernardo da Bibbiena, non ancora cardinale, di Pietro Bembo, e sopratutto di Baldassare Castiglione, un uomo che aveva tutti gli abiti intellettuali e tutte le eleganze e tutte anche le maschie virtù del suo tempo; che seppe cogliere e illustrare in una nobilissima idealità il tipo del gentiluomo del Cinquecento, con un libro che è uno dei più rappresentativi che si possano leggere, quando, leggendolo, si abbia occhio allo spirito dell'epoca.

In quel soggiorno eletto e fortunato, il giovine Raffaello trovò e respirò l'atmosfera addatta alla sua anima d'artista. Egli non era più il pittore solitario sopra un ponte a eseguire qualche composizione ascetica. Si veniva formando in lui l'artista mondano, l'artista del suo tempo; e la sua anima poteva liberamente estendersi e rispecchiare le più elevate e complesse idealità della propria epoca. A noi ora non riesce difficile rappresentarcelo: da una parte egli sarà rimasto incantato dalle

eleganze di donna Emilia Pia e di donna Elisabetta, le quali, dimostrarono in diverse circostanze d'avere per lui una signorile e schietta affezione; e dall'altra tutto orecchi e desideri nell'ascoltare i discorsi di messer Baldassare, che insisteva sempre (il libro del *Cortigiano* ne fa fede) in quella sua gran massima, che la « grazia » deve dominare il mondo.

E qui notate che per « grazia » il Castiglione non intendeva già quella piccola virtù, facilmente futile e smorfiosa, che ha poi dominato negli usi delle corti e del così detto mondo elegante. Con quella parola egli voleva invece esprimere una specie di signorile disinvoltura, destinata ad accompagnare e ornare tutte le azioni di un uomo dabbene, dalle più indifferenti alle più gravi. Non è uomo valente, non è uomo gentile, non è uomo di corte, secondo messer Baldassare, chi non possegga la « grazia » in tutte le manifestazioni dell'esser suo; negli uffici pubblici e nella vita privata, nelle imprese guerresche, nelle discipline della pace.

Onde se noi pensiamo, o signore, al carattere dominante nell'arte di Raffaello, che fu appunto una specie di grazia dignitosa, atteggiata nelle forme più magnifiche e nelle espressioni più ideali, ci persuaderemo volentieri che bisogna unire i precetti di Baldassare Castiglione a quelli di Timoteo della Vite, di Perugino e di Pinturicchio per renderci pieno conto della sua educazione.

II.

Chi di voi ebbe la bontà di ascoltarmi quando, in questa stessa sala, ragionai di Leonardo da Vinci, ricorderà anche che io notava tristamente come tutti i

periodi della vita artistica del grande toscano si chiusero con un dolore e con una sconfitta. La vita invece del nostro pittore ci presenta tutto l'opposto. Raffaello procedè di successo in successo, di trionfo in trionfo. Tutti i sorrisi della fortuna pare proprio che fossero per lui.

Lo so bene, o signore; a voi è più simpatico il genio che lotta dolorosamente nella vita! Pensate, a ogni modo, che Raffaello non fece mai nulla per demeritare il benefizio della fortuna; anzi, per quanto fu da lui, cercò sempre di mostrarsene degno.

Così allargato il suo intelletto, così ingentilito l'animo nella convivenza di tutti quegli eletti spiriti della corte d'Urbino, Raffaello si trova davanti al secondo periodo della sua vita. Il giovane pittore lascia la piccola città e viene a Firenze. Un orizzonte ben più vasto si schiude innanzi a lui. Nel 1504 egli arriva, o signore, nella vostra città, avendo appena 22 anni; e trova questa privilegiata sede dell'arte in uno dei suoi momenti più fortunati. Michelangelo ha 30 anni; Leonardo ne ha 50; Fra Bartolomeo della Porta ne ha 35; Andrea del Sarto, giovinetto, comincia a fare le sue prime prove; Sandro Botticelli, ricordo glorioso del Quattrocento, volge al termine della sua vita. Raffaello d'Urbino, guidato dalla sua favorevole stella, trova in Firenze le accoglienze più gentili. Nella bottega di Baccio d'Agnolo ove si raccoglievano a veglia e a dispute feconde, spesso concitate e irose, tutti i più grandi artisti della Firenze d'allora, egli è carezzato, ricercato, portato in palma di mano.

La sua giovinezza non dà ombra ad alcuno; tutti vogliono bene a questo giovine umbro che, venuto giù dalle sue montagne, si mostra tutto studio e tutta curiosità per arricchire il patrimonio delle sue cognizioni artistiche. Si offre a tutti graziosamente per discepolo e tutti volentieri gli fanno da maestro. E qui trova ve-

ramente modo di esplicarsi nel più largo senso quella peculiare qualità che ho notato più sopra nello spirito artistico di Raffaello. Egli è aperto a tutte le impressioni, egli ascolta tutte le voci. Lo si direbbe nato per imitare sempre, deliberato a imitare tutti. Invece egli si accinge ad assimilare, a fondere, a trasformare tutto nella propria individualità in modo così portentoso, che ben presto si pone sopra i migliori e sta alla pari con i grandissimi. Infatti, eccolo che subito si interessa delle vecchie pitture fiorentine e va a copiare al Carmine il Masaccio, il Filippo Lippi, il Masolino da Panicale; poi gira avidamente l'occhio intorno a sè; e dovunque trova una buona fisonomia d'artista gli si mette ai panni e, senza farsi scorgere, trova modo di rapire a lui il suo segreto. Vede la *Gioconda;* vede le *Sante Famiglie* di Fra Bartolomeo della Porta; passa delle intere giornate avanti ai due grandi cartoni della *Battaglia d'Aughiari* coi quali erano venuti in gara Leonardo e Michelangelo, i due giganti dell'arte.

Richiamato per breve tempo nell'Umbria, va al chiostro di San Severo e nella parete di un grande affresco dimostra quanto vivi fossero in lui i ricordi dei maestri fiorentini. Vivissimi specialmente quelli del Frate di San Marco; e non cessarono mai più d'accompagnarlo.

Molti lavori raffaelleschi di questa epoca potrei citarvi, ma quello che rivela di più il singolarissimo istinto eclettico di Raffaello è la celebre *Deposizione della croce* della galleria Borghese. Lo studio di questo quadro e soprattutto un esame attento dei disegni e schizzi, con cui laboriosamente il pittore lo preparò (si trovano nelle collezioni di Oxford, del Louvre, della Galleria Pitti), dimostrano quante impressioni d'arte occupavano in quell'epoca l'animo di Raffaello e se ne contendevano, in qualche guisa, il dominio. Sulle prime egli mette giù dei segni coi quali par che voglia rifare il processo dello *Sposalizio,* riproducendo e assimilando il componimento

della *Deposizione* del Perugino, che ora si conserva agli Uffizi. Ma poi si pente, non parendogli forse prudente questo *bis in idem.* Cominciano allora in vario senso le ricerche e le prove. Il Mantegna, Domenico del Ghirlandaio, Fra Bartolomeo, lo stesso Michelangelo della *Madonna della Tribuna,* concorrono a formare questa *Deposizione* raffaellesca, che nelle arie dei volti, negli atteggiamenti delle figure, persino nel girar delle pieghe, ci richiama a questo e a quello. Eppure chi, appena considerato nel suo insieme il quadro, non vede, non sente l'anima di Raffaello? Le sparse modulazioni si fondono nella dolce e grandiosa sinfonia; e non si pensa più che a lui.

Però l'opera di Raffaello in Firenze, comechè coronata di successi continui, non ha nulla di clamoroso, nulla di trionfale. Quando Pietro Soderini, gonfaloniere a vita della repubblica, vuole far eseguire certi affreschi, si parla un po' di Raffaello. Questi mette anche in mezzo la protezione della Corte d'Urbino; ma è inutile; il buon momento passa, e di Raffaello non si parla più. Forse gli nocque la sua giovinezza inesperta e l'essere egli nè fiorentino nè toscano.

Il gran teatro della gloria di Raffaello non poteva essere Firenze. Sarà Roma. Ma di quanto non è egli debitore a Firenze! Qui egli ha scelto e mietuto nei più fioriti campi dell'arte; qui ha fatto le ali al grandissimo volo; qui il suo spirito fu visitato da visioni di paradiso. A Roma potrà averne di più grandiose, non di più fresche, di più pure, di più soavi....

Giorgio Vasari, nella vita di Sebastiano del Piombo, dice che per merito di Leone X Roma era diventata la « patria comune » di tutti i pittori d'Italia. È una frase superba ma inesatta, ma ingiusta. Il movimento di attrazione di Roma verso tutte le parti d'Italia, nel senso dell'arte era cominciato da un pezzo; si era molto ac-

cresciuto sotto Alessandro VI e aveva raggiunto il suo apice luminoso, regnando quella fiera e forte tempra di papa che fu Giulio II, il quale, non contento degli allori della guerra, volle circondare il proprio pontificato con tutti gli splendori dell'arte, sottomettendo al suo spirito grandioso e violento i più alti e liberi spiriti del suo tempo. Egli fu il vero mecenate di Michelangelo; egli il vero promotore in Roma della grandezza di Raffaello d'Urbino. Infatti quando Raffaello d'Urbino va a Roma, Giulio II ha già commesso a Michelangelo il proprio sepolcro; specie di delirio faraonico, alla esecuzione del quale la basilica di San Pietro non offre ampiezza sufficiente! Già le pareti della Sistina si erano aperte dinanzi all'ingegno dantesco del grande fiorentino, il quale indarno si schermiva col Papa dicendo che la pittura « non era arte sua. » Papa Giulio volle che Michelangelo fosse pittore e a Michelangelo toccò di sottomettersi. Buono per noi, buono per la civiltà, chè da quella sottomissione uscì la pagina forse più meravigliosa dell'arte moderna!

Raffaello venne chiamato a Roma dal Papa, forse per suggerimento di un suo grande e potentissimo concittadino, il Bramante, che godeva tutto il favore di Giulio come architetto di San Pietro, che non amava Michelangelo e che forse nell'agile e multiforme abilità di questo giovinetto vedeva un utile alleato per la sua lotta col temuto artista di Firenze.

Fatto è che un bel giorno papa Giulio II entra nella Stanza della Segnatura e dice a questo giovine venticinquenne: « Dipingimi la vôlta di questa stanza »; e Raffaello vi dipinge in quattro tondi la Teologia, la Poesia, la Giurisprudenza e l'Astronomia. Appena il Papa vede queste quattro figure, non ostante che le pareti fossero già in parte ornate da pitture insigni (e basterà ricordare i nomi del Suardi, del Perugino, del Peruzzi, del Sodoma), rimane tanto soddisfatto che dice al gio-

vane pittore: « Leva via tutto e coprimi tu col tuo pennello questi muri! » E Raffaello ossequente e sollecito si mette a dipingere e completa la Stanza della Segnatura!... Questa Stanza ha un'importanza davvero straordinaria. Non è solo la pagina più insigne nella vita del grande artista; è il cominciamento di tutta un'epoca nella storia dell'arte, è l'inizio di un movimento che dovrà riempire grande spazio della storia artistica degli ultimi tre secoli.

Vero fondatore della scuola romana, voi dunque capite che io pongo Raffaello; e lo dico anzi unico fondatore. Si suol citare Michelangelo ma a torto, io credo. Michelangelo era troppo colossalmente individuale per formare scuola nel senso che si usa e si deve dare a questo vocabolo. Michelangelo è un genio incomunicabile, oltre che per la sua elevatezza trascendente, per quel che di scontroso e di geloso che è nel suo genio. Ma voi direte: come va dunque che abbiamo il *michelangiolismo?* Ebbene, quella che pare una obbiezione, si volge in conferma alla mia tesi. Il michelangiolesimo divenne solo possibile e si avverò per il consenso e per l'intervento di Raffaello. Nessun altro poteva avere nè la forza nè il coraggio di appropriarsi in modo diretto, e quindi volgarizzare la maniera del terribile fiorentino. Questa sua maniera era come la clava d'Ercole, che nessuno poteva stringere e maneggiare. Bisognò che un altro genio, degno di stargli a fronte, si cimentasse con lui e si piegasse al suo metodo; bisognò che Raffaello dopo essere stato peruginesco, dopo essere stato vinciano, e studioso e imitatore di tanti altri, si atteggiasse per un momento anche ad imitatore di Michelangelo. Solamente egli, con quel suo privilegio singolarissimo di selezione, poteva trascegliere ciò che in Michelangelo vi era di comunicabile. Infatti, soltanto dopo l'*Isaia,* dopo le *Sibille* della Cappella Chigi e dopo le figure dell'*Incendio di Borgo,* allora soltanto

il michelangiolesimo potè divenire l'insegna comune. Troppo facile anzi e tanto perigliosa insegna!

E dunque cosa prettamente conforme alla verità storica, il dire che il vero fondatore della scuola romana fu Raffaello d'Urbino.

A costituire questa scuola abbisognava un genio vasto insieme e accomodante; e questa era appunto, o signore, la duplice qualità che distingueva fra gli altri grandi suoi contemporanei Raffaello. Egli potè imporsi ai pittori che venivano a Roma da ogni parte d'Italia, ai veneziani, ai padovani, ai mantovani, ai ferraresi, ai bolognesi, ai fiorentini, agli umbri. Potè dettare la legge a tutti, perchè con tutti egli se la intendeva agevolmente, comunicando con essi per una o per altra delle mirabili qualità dell'arte sua. Ed essi, gli artisti, senza contrasto, addicavano il particolarismo della loro arte, quasi deponendolo come devoto e volenteroso omaggio ai piedi di Raffaello. Era come un *do ut des*, interveniva una specie di scambio geniale, che seduceva i pittori di tutte le parti d'Italia, ancorchè rappresentassero istinti, maniere, ideali spesso notevolmente dissimili. E Raffaello graziosamente li tirava tutti dentro la sua orbita e li disciplinava, perchè a tutti aveva conceduto qualche cosa, da tutti qualche cosa aveva mutuato. Ognuno, a qualunque regione o tradizione italica appartenesse, si sentiva meno umiliato nel cedere alla supremazia romana, perchè il Raffaellismo si presentava come una federazione degna, come una elevazione armonica concordata da tutti gli ingegni e da tutte le scuole.

E quale fu il carattere di questa scuola romana? L'argomento, o signori, meriterebbe di per sè solo una lunga conferenza. Il cattolicismo, giunto all'apice della potenza mondana, ricerca e inspira un'arte conforme al suo genio moderno e ai nuovi bisogni suoi. Fino a quel tempo i pittori delle varie parti d'Italia avevano

rappresentato il sentimento religioso con libera scelta, secondo l'indole e le tradizioni dei vari paesi; devoto, raccolto, e quasi monastico nell'Umbria; più vivace a Firenze; smagliante di bellezza felice e di pompa signorile a Venezia. Tutto ciò in Roma bisognava che si fondesse, generando veramente un'arte cattolica cattolica, ossia universale. E mentre la Chiesa voleva un'arte in corrispondenza alla propria universalità, il pittore romano, guidato dal grande impulso di lei, dimenticava a poco a poco ogni intento particolare; sentiva che d'ora innanzi dalle sue pareti, dalle sue cupole, dalle sue tele, doveva parlare a tutta quanta la cattolicità. La Chiesa, dal canto suo, sentendo ingrossare i tempi, s'affrettava a circondare di tutti i prestigi della bellezza il dogma, onde meglio preservarlo dai prossimi assalti. Aveva dominato il mondo nel medio evo con la pietà e con la scolastica; ma ora comprendeva che la nuova società, tutta impregnata di umanesimo, meglio si sarebbe dominata con la grazia e con la pompa.... Questa pittura romana, destinata a così grandioso ufficio, doveva avere, caratteristica speciale, una spiccata magniloquenza. Questo vi spieghi, signore, quel che di ampolloso e di violento e di sforzato che troviamo talvolta nelle composizioni anche dei migliori. Quegli artisti vi danno l'idea di un oratore, il quale parli ad un grandissimo uditorio in una piazza smisurata. Egli istintivamente è tratto a forzare la voce e il gesto, perchè vuole che il senso della voce e del gesto arrivino ai lontani termini del suo uditorio....

III.

Fedele sempre all'indole sua, anche a Roma Raffaello cercò un impulso esteriore da cui muovere, un esemplare grande in cui ispirarsi; e questa volta lo trovò nella classica antichità. Prima di recarsi a Roma, Raffaello si era trovato poco a contatto dell'antico. Checchè ne sia del disegno delle tre Grazie a Siena, e per quanto a Firenze abbia visti e studiati i marmi che i Medici avevano raccolto, certo è che poco o punto il suo stile se ne risentì. In Roma si trovò davanti a tutti tesori dell'arte greca e romana. Parecchi dei più meravigliosi marmi, che formano ora la invidiata ricchezza del Vaticano, erano già stati scoperti. Era stato scoperto l'Apollo di Belvedere, era stato disseppellito il Laocoonte, il Torso, l'Arianna. Quasi non trascorre giornata senza che il sacro suolo non restituisca qualche frammento della antica bellezza. E gli artisti e gli umanisti e la Corte e il popolo li illustrano a gara e li accolgono in festa. Tutta questa arte classica nell'anima di Raffaello ebbe una azione decisiva. Egli vede quale grande partito potrà cavare da essa per le vaste composizioni che i Papi gli danno a eseguire e che egli rivolge di continuo nella mente. Da allora in poi l'antico diventa la suprema guida di Raffaello. Egli fonde e coordina nel suo spirito questo nuovo coefficiente a tutte le altre educazioni artistiche già da lui maturate a Perugia, a Urbino, a Firenze. E con la guida dell'antico va in cerca di un ideale che degnamente risponda alle nuove richieste della Chiesa.

E mostrò subito d'aver capito ciò con gli affreschi

nella Stanza della Segnatura. Questa camera, veduta oggi, produce, insieme all'ammirazione, un senso di tristezza. Quanto guasto ha fatto il tempo a quelle pitture! Dapprima vi passarono i lanzi del sacco di Roma; poi per rimediare ai guasti orribili della soldataglia, fu incaricato Sebastiano del Piombo. Cattiva scelta! Sebastiano del Piombo, l'invidioso, il nemico di Raffaello, l'eccitatore maligno degli ingiusti sdegni di Michelangelo!... Fatto è che essendo Tiziano in Roma, passeggiava un giorno a braccètto col suo compaesano per le Stanze e per le Loggie. Voltosi a lui d'improvviso gli chiese: « Chi è stato quell'asino che ha restaurato queste pitture? » E Sebastiano dovette confessare che era stato lui!

Ma il male non si fermò qui. Nel secolo XVII Carlo Maratta fu incaricato di restaurare le pitture di Raffaello per comando di Innocenzo XI. Questo buon Maratta procedeva a certe sue lavature « con vino greco e panni bianchi » così maledettamente disinvolte, che la opinione pubblica se ne commosse e vi fu gran sussurro per tutta Roma, onde impedire quel vandalismo. Ma intervenne il Papa e dette ragione a Maratta perchè egli, il Papa, aveva dato la commissione! Questo vi spieghi abbastanza perchè adesso quelle pitture sono poco più che l'ombra di loro stesse.

Quanto più fortunate, per esempio, le pitture del Pinturicchio nell'appartamento di papa Borgia! Paiono uscite ieri dal pennello dell'autore, perchè nessuno ha mai pensato a restaurarle. Per cui, voi lo vedete, o signore, tante volte c'è da augurarsi al mondo di non esser troppo celebrati!... Fatto sta che le pitture neglette del Pinturicchio ora sorridono di tutto il loro bel colorito, mentre, al piano superiore, quelle di Raffaello scontarono la loro celebrità con tutte le ingiurie degli inetti e dei presuntuosi, che credevano di salvarle.

Ma ad onta di questo, chi guardi in quelle stanze

con occhio attento e sopratutto chi si adopri a coordinare il concetto informatore di quei dipinti, non può, direi quasi, non genuflettere il proprio spirito davanti alla grandezza del pittore d'Urbino. Il quale a Roma manifestò in grado eminente una dote di cui prima non si aveva per anche la misura piena; voglio dire di essere un grande concettista libero e originale.

La Stanza della Segnatura non è un insieme di dipinti collegati fra loro da un qualche equivoco simbolo, come vediamo in tanti palazzi e in tante chiese; no, qui siamo in presenza della apoteosi del cattolicismo alleato con l'umanesimo; qui è celebrata, in un poema di segni e di figure, tutta la gloria del secondo rinascimento italiano!

Nella vôlta abbiam detto che Raffaello dipinse la Poesia, la Teologia, la Filosofia e la Giurisprudenza, messe là come i sommi principii direttivi della vita civile e religiosa. Accanto ad ognuna di esse, pure nella vôlta, sta un primo quadro, che è come una più viva illustrazione del concetto astratto, già personificato nelle belle figure delle Virtù. Così, vicino alla Giurisprudenza si vede rappresentato il *Giudizio di Salomone*, una specie di giustizia primitiva, elementare, mitica. — Accanto alla Poesia il pittore mette *Apollo* e *Marsia*, appropriatissimi a simboleggiare l'assidua lotta, la eterna emulazione che in tutti i tempi servì di stimolo e di incremento a tutte le arti. Di fronte alla Filosofia si vede una Musa pensosa (forse Urania) ascoltante l'armonia delle sfere, fissa sopra un globo armillare, tutta compresa dal concetto dei mondi creati da Dio *in numero, pondere et mensura*. Di fianco alla Teologia, Raffaello dipinge *La colpa di Adamo*, ossia tutta la storia della umanità, quando alla maniera di sant'Agostino e di Bossuet, la si voglia considerare come un gran dramma sacro e quasi una epopea divina. — Alla figura della Giurisprudenza corrispondono due episodi storici e giuridici:

L'imperatore Costantino che dà le Pandette a Triboniano, e *Il papa Gregorio che bandisce i Decretali.* Ecco il diritto romano e il diritto canonico, le due forze meravigliose dalle quali uscirà il Medio Evo colle sue lotte e affermazioni potenti. — Corrisponde alla Poesia *Il Parnaso,* dipinto in una delle pareti, con Apollo in cima, il bellissimo Dio che suona e canta; circondato dal coro delle Muse e dal sacro stuolo dei poeti, accompagnati questi dalle care donne che in vita li amarono, li fecero soffrire, li ispirarono. Il concetto artistico della Filosofia è meravigliosamente svolto e completato con la *Scuola d'Atene*, un modello di composizione euritmica. — E finalmente alla Teologia corrisponde *La Disputa del Sacramento*, forse, anzi senza forse, la più sublime fra le composizioni di Raffaello Sanzio.

Se l'idea del gran grande a fresco venne da Giulio II, come taluno affermò, il suo significato pare anche più eloquente. Notate una coincidenza storica. Mentre Raffaello dipingeva la *Disputa* capitava a Roma un giovane frate, tutto chiuso in sè stesso, dallo aspetto nordico, dall'occhio meditabondo. Era Martino Lutero il quale, nel fervore della sua prima fede, era venuto, come tanti altri tedeschi, in pellegrinaggio a Roma. S'aspettava di trovare la mistica Gerusalemme, invece (a detta sua) aveva trovato qualche cosa che gli ricordava Sodoma e Babilonia. Forse in quell'epoca il frate ribelle cominciò a pensare il motto: « Io farò un buco in questo tamburo » che fu poi il grido di battaglia, che eccitò tante sollevazioni di anime e doveva rompere la unità spirituale nel mondo cristiano. L' unità del mondo cristiano stava per rompersi e il dogma che doveva servire di principio a tutte le altre negazioni, era appunto quello dell'Eucaristia. E allora un giovine pittore d'Urbino segnava in una pagina immortale la glorificazione di questo dogma!... Poi verrà il Bellarmino e i Gesuiti

col loro apostolato di riconquista; e il Concilio di Trento con l'Antiriforma; ma a difesa del dogma, per molte anime, varrà forse meglio di tutti questo argomento di sovrana bellezza espresso dal pittore in una parete del Vaticano...

IV.

Qui si apre l'epoca in cui Raffaello, avendo raggiunto l'apice pericoloso, incomincia a somministrare delle forti prese alla critica. Già egli si eleva troppo; e tutti sono intorno a lui ammirati, quasi genuflessi. Il Papa, non contento di averlo pittore di palazzo, lo fa architetto di San Pietro. Poi gli dà un incarico che sarebbe stato da solo bastante a riempire la vita di un uomo centenario e a domare i muscoli di un Ercole. Gli dà niente meno che la missione di risuscitare tutta la Roma classica, di notare e illustrare tutti i monumenti dell'antichità pagana. Leone X, preso da una specie di delirio di restaurazione classica, vuole che tutto quello che è rimasto di pregevole e di salvabile della antichità, si salvi e si illustri; e ne incarica Raffaello. Ed ecco Raffaello a capo anche di questa impresa! Egli allora con la meravigliosa agilità del suo ingegno, si converte di gran pittore in grande archeologo; e non solo di Roma si occupa; ma in Sicilia, in Grecia, in Provenza, manda uomini di sua fiducia, che lo ragguaglino di memorie, di disegni, di schizzi, per poter con opportuni confronti misurare le rovine di Roma. Intanto egli conduce e termina una relazione

al Papa che avrebbe fatto onore al più consumato archeologo del suo tempo. Dirò meglio, o signore; nessuno degli archeologi contemporanei avrebbe saputo fare altrettanto. E in vero Raffaello, in mezzo ai pregiudizii del tempo inevitabili sempre, ci manifesta, oltre l'intuito sicuro del bello, tanto rispetto alla verità e un tale *senso storico* dell'arte nelle varie epoche, che, leggendo oggi la sua relazione, siamo costretti a stupirne come di un felice anacronismo.

In mezzo a tanto lavoro era possibile che tutto quello che usciva dalle mani di Raffaello fosse una espressione equilibrata e serena delle sue forze, una fioritura eletta della sua coscienza d'artista? No. E fu allora che da Raffaello uscì fuori il « Raffaellismo ». Fu allora che cominciò l'opera davvero soverchiante dei suoi allievi. Allievi ne ebbe molti, come sapete, ed alcuni artisti di primo ordine; basti ricordarvi il Penni, il Pippi, Giovanni da Udine, Polidoro da Correggio, Pierino del Vago.... Disgraziatamente in tutte quelle produzioni, sia per la fretta, sia per le soverchie cure ond'è occupato l'animo dell'artista e che dovevano uscire senza interruzione da quella specie di associazione pittorica, non tutto poteva essere eccellente. Talvolta di Raffaello non abbiamo che il nome: talvolta vediamo la mano, ma si capisce (come fu detto con frase felice) che il *suo pensiero era assente*. Ecco perchè quando pensiamo a Raffaello siamo compresi di ammirazione; quando pensiamo al « Raffaellismo » l'animo nostro si sente come allontanato da lui.

Però ogni tanto, anche in questo periodo, Raffaello sente il bisogno di riaffermare tutta intera la sua meravigliosa potenza. E allora egli nella villa di Agostino Chigi dipinge la *Galatea*, con cui pare fissato in perpetuo il tipo elegantissimo della pittura mitologica; allora egli dipinge *Santa Cecilia,* la bella santa che si lascia cadere di mano le canne dell'organo terreno, avendo

l'anima tutta assorta nelle melodie degli angeli; allora egli dipinge la *Madonna di San Sisto,* la più bella, la più trionfale di tutte le Madonne del mondo.

E a proposito di tutte quelle sue Madonne lasciate che io vi accenni anche qualche cosa della religiosità della sua pittura. Una delle critiche che si fanno a questo pittore, uno dei motivi che hanno determinato quel moto di reazione che fu detto *preraffaellista,* nacque appunto dall'essersi negato il senso schietto e puro della religiosità ai suoi dipinti. In altri termini si è detto che la religiosità dell'arte, per colpa di Raffaello, subì in qualche modo una degenerazione. È vero questo? Prima di tutto quando si parla di questa benedetta religiosità dell' arte, vorrei che si spiegassero un poco i termini di un soggetto così sottile, così delicato e controverso. Dove comincia la religiosità dell'arte? Dove finisce? E poi, quelli che seggono in cattedra a discernere e a sentenziare su questo argomento sono essi sempre giudici competenti?... Per esempio, Giovanni Ruskin nella sua anima di presbiteriano anglosassone, nel suo abborrimento per il Papato e per il cattolicismo, è egli proprio un buon giudice intorno alla religiosità delle Madonne in genere e specialmente delle Madonne di Raffaello? E il signor Ippolito Taine, questo rigido positivista, è proprio in grado di giudicare la religiosità, non solo di Raffaello, ma di tutte le pitture sacre del Cinquecento?... Eppure noi Italiani accogliamo in ginocchio le sentenze di questi signori come se fossero dei responsi infallibili! Io invece vi confesso che, trattandosi di pittura religiosa, preferirei molto volontieri alle sentenze dei Ruskin, dei Taine e di tanti altri, un semplice plebiscito di spiriti sinceramente religiosi; perchè mi pare che sia qui più che mai il caso in cui ciascuno debba giudicare in causa propria. Quanto alle Madonne di Raffaello, se guardo quella di San Sisto, io rimango commosso come

davanti alla glorificazione della casta bellezza femminile; quanto alle altre, non avranno tutte (concedo volontieri) lo ascetismo semi-bizantino delle Madonne di Cimabue e di Duccio da Siena, non il raccoglimento monacale di quelle del Francia e del Perugino. Sono, se volete, delle gentildonne del Cinquecento belle, soavi, eleganti; ma volentieri l' animo mio si porta verso di loro con senso di adorazione, perchè veggo la loro umana bellezza spiritualizzarsi e idealizzarsi nella santa effusione della maternità!... E questo mi basta, o signore, per non sottoscrivere a sentenze date in senso contrario, con autorità e competenza alquanto dubbie.

Quanto poi a certi altri aspetti di quest'arte del Cinquecento, che realmente non legano più col nostro gusto, io vi esprimerò solo un'osservazione. Noi abbiamo spezzato nella nostra coscienza quella grande unità morale e storica, che creò l' arte del nostro Rinascimento. Noi, o signori, diciamolo, se ci piace, a nostra gloria, siamo anzitutto dei critici, che più delle cose fatte, amiamo le cose in formazione; quindi siamo attratti da uno spirito invincibile di predilezione e di curiosità per tutto quello che si fa, per tutto quello che si evolve, per tutto quello che non è ancora arrivato. Una rosa pienamente dischiusa, una donna che ha toccato il pieno sviluppo delle sue bellezze ci piace forse meno d' una rosa che esce dal suo verde bocciuolo e di una fresca giovanetta che mostra appena i contorni della sua nascente formosità. Quando un ciclo è chiuso, ci pare che esso si tramuti in qualche cosa di freddamente oggettivo per noi, in qualche cosa che non è più in pieno accordo con la nostra coscienza, inquieta e cercatrice; e principiamo ad amarlo meno.

Per questo alla nostra coscienza di critici e cercatori fanno un effetto di grande genialità, per esempio, i Primitivi, che noi volentieri ammiriamo anche quando tradiscono la rozzezza e la inesperienza, perchè ci sembra

di assistere, come in un dramma spirituale, all'evolversi della loro facoltà estetica e al prorompere della loro potenza tecnica e operativa. E ogni volta che uno di quei pittori dell'epoca relativamente incompleta mette ne' suoi quadri una intenzione nuova e vince una difficoltà (intenzione e difficoltà che vedute in un quadro del Cinquecento ci lascerebbero freddissimi), esso assume ai nostri occhi l'aspetto e il valore di una gioconda meraviglia; precisamente come viene fatto a noi letterati di meravigliarci quando nei *Fioretti* o nelle *Vite* del Cavalca ci imbattiamo in un traslato vivo, che ci dia un senso improvviso di arditezza e un profumo quasi di modernità.

V.

Del resto (e mi approssimo a finire) io vorrei, o signore, che, nello studiare Raffaello, teneste conto di una sentenza di Wolfango Goethe, il quale in materia d'arte aveva una profonda competenza, non solo perchè era un ingegno sovrano, ma perchè era uno spirito eminentemente sereno. Wolfango Goethe aveva l'abitudine di tenere sempre sotto gli occhi delle stampe di composizioni di Raffaello, e le esaminava quotidianamente. Un giorno si compiaceva dell'una, un giorno dell'altra; poi tornava da capo a guardare, a studiare, ad ammirare. Interrogato dall'Eckermann perchè questo facesse, egli diceva: « Per mantenere familiare col mio spirito l'idea della perfezione della forma ». Il pensiero di Goethe trova un riscontro nel nostro sentire e parlare quo-

tidiano. Allorchè ci troviamo di fronte a una vera e completa bellezza, e quel senso di dolce turbamento che essa ha suscitato in noi vogliamo esprimere con un solo vocabolo, diciamo: bellezza *raffaellesca*.

Dopo questa sovrana prerogativa di saper cogliere con semplicità e chiarezza la bellezza armonica e piena delle forme, lasciate che ne ricordi un'altra, e che fa nobilissima testimonianza del merito di Raffaello nella storia dell'arte, giustificando l'altissima ammirazione di cui fu oggetto vivo e l'immenso compianto da cui fu seguita la sua morte. Ma qui io non posso far altro che rendermi debole interprete di una pagina eloquente del mio illustre e compianto cittadino Marco Minghetti, il quale, nella fine del suo bel libro sul pittore sovrano, consacra parole eloquenti ad encomiare la « elevatezza morale » che rappresentano insieme la vita e le opere del pittore d'Urbino. Il quale, nota il Minghetti, non segnò una linea nè diede un colpo di pennello che ora non volga ad ingentilire il nostro spirito, mentre nulla troviamo mai nelle opere sue che al nostro spirito porti degradazione o turbamento. A questa altezza morale delle opere di Raffaello s'unisce la buona testimonianza nella vita. Egli fu sempre giusto e cortese con tutti. Per non citare che un fatto, mentre Michelangelo qualche volta si lasciava andare a dei moti d'ira verso di lui, egli non ebbe mai che parole di rispetto verso il grande fiorentino; anzi (ce lo narra il Condivi) fu spesso udito esclamare: — Ringrazio Dio che mi ha fatto nascere a questo mondo insieme a Michelangelo!... — Lo so bene; questa bontà morale e ideale delle opere di Raffaello, che trova così degno riscontro nella sua vita, farà sorridere coloro, che ormai si sono abituati a non disgiungere l'immagine del genio da quello della delinquenza. Ma che cosa volete! io non mi sono ancora acconciato a certe novissime teorie. In qualunque modo poi si voglia agitare e tormentare

questo benedetto argomento della moralità dell'arte, per il quale si sono versati tanti fiumi d'inchiostro, questo rimarrà sempre vero: che è brutto e vile l'artista quando si colloca mediatore e sollecitatore compiacente fra la nostra coscienza e gli istinti meno nobili della nostra natura. Tutto il resto è sofisma e paralogismo.

Rallegriamoci dunque, senza alcun riguardo e di tutto cuore, che il nostro più glorioso pittore abbia alla eccellenza dell'arte sempre accompagnato un nobile rispetto alla dignità di essa. Compiacciamoci di trovare questo punto luminoso nel nostro Cinquecento tanto bistrattato e calunniato; anzi proclamiamo alto che questo punto luminoso è tutt'altro che isolato. Ne abbiamo bisogno, o signore! La storia di questa nostra grande epoca, noi, pur troppo, l'abbiamo troppo facilmente abbandonata alla discrezione di giudici forestieri, che dicono di amarci, e sarà anche vero; ma il loro amore somiglia spesso all'amore dei medici per i cadaveri, che stanno squarciando sulle tavole anatomiche.

E ricordiamolo; noi a forza d'aver paura di passare per dei *chauvins,* finiamo per mettere alla mercè di tutti i grandi documenti del nostro passato. Intanto che noi lasciamo dire e fare, a poco a poco, tutto si annebbia, tutto si impiccolisce e va in controversia nei periodi più belli della nostra civiltà. Credetemi, o signore; un po' di *chauvinismo,* anche per noi italiani, ogni tanto, farebbe assai meglio che questa specie di auto-depressione a cui così volontieri ci abbandoniamo! Quel *chauvinismo* ha fatto la forza degli altri popoli; mentre questo compiangerci continuo, questo renderci sempre umili e arrendevoli alle negazioni di tutti, ci ha condotto a termini ormai intollerabili! Ma come, poche settimane fa, aveste la fortuna di sentire dalla bocca di Giosuè Carducci che l'ideale cavalleresco del tempo dell'Ariosto non era niente affatto spento fra di noi nel Cinque-

cento, (secondo che certi critici nostri, sempre facendosi eco compiacente degli altri, avevano sentenziato) e come sentirete dirvi fra poco da Ernesto Masi che nella Italia di quel tempo, in mezzo alla corruttela, all'indifferenza e al cinismo di molti, vigoreggiarono anche delle pure e nobili coscienze con aspirazioni eroiche verso il rinnovamento dell'ideale religioso, così consentite che io pure vi dica che mi compiaccio altamente ogni volta che, come italiano e come uomo, io mi rivolgo a quella nostra famosa epoca. E sono lieto di ricordarvi anche una volta che il Cinquecento italico non è tutto nell'Aretino, nel Franco, nel Sodoma, in Sebastiano del Piombo; esso vanta dei nomi che splendono nella storia umana come dei fari di luce sfolgorante insieme e purissima. Uno di questi fu Raffaello da Urbino.

UNA LOTTA MUSICALE

(GLUCK E PICCINNI).

I.

Nella seconda metà del secolo decimosesto, mentre prosegue il fastoso esaurimento della poesia e delle arti plastiche, s'iniziava in Italia il regno della musica. Dopo il sole la luna, direbbe Victor Hugo:

> La Musique montait, cette Lune de l'art.

Bellissima imagine che oltrepassò forse l'intenzione del grande lirico, essendo nata dal suo meraviglioso intuito dell'arte più che da una prevalenza in lui di gusto musicale. Dopo le forme dai netti contorni, dopo i sentimenti espressi con misurata precisione di segni nella perfetta euritmia della strofa, dell'edificio, del quadro e della statua, eccoci in Italia al vago e all'indeterminato della musica. Vera luce lunare tremolante e perdentesi nell'ombra misteriosa, dopo tutta quella gran luce diurna aperta e un po' cruda. In quest'epoca il regno della musica diventa, a breve andare, così poderoso che le altre arti non possono non risentirsene. L'architettura con le sue linee più mosse pare che vada in cerca di gamme più acute. I pittori, come Velasquez, dipingono cantando. La poesia particolarmente si sente come tratta in un moto di imitazione e di consenso che la intenerisce,

la commuove, la rimescola tutta di dentro e di fuori. Chi non ode già risuonare nelle ottave del Tasso « un non so che di flebile e soave » propagatosi poi, con intenzione musicale sempre più forte, nel Guarini, nel Marini, nel Chiabrera e nel Testi? La poesia potrà poi alquanto consolarsi del perduto predominio quando verrà il tempo di Apostolo Zeno, di Pietro Metastasio, di Raniero Calzabigi; ma Dio voglia che non si tratti di una rivincita molto effimera e pagata troppo cara!

Riccardo Wagner ebbe ragione, a proposito di Pier Luigi Palestrina e de' suoi continuatori più prossimi, chiamandoli « i più grandi musicisti del mondo ». Io li chiamerei anche i più fortunati. La musica con loro e per loro non fu altro che musica. Come un mirabile rabesco svolgentesi a perdita di vista sulle pareti, pei cortili e per le gallerie, sui ponti e sulle torri di una Alambra ideale, la musica allora non cercò altra bellezza all'infuori delle sue forme genuine e indipendenti. Volle piacere per se stessa, pura percezione estetica del tempo, a mezzo dei suoni. Arte per l'arte; ma arte tanto elevata e tanto schietta che ogni umano sentimento, cominciando da quelli della Pietà e dell'Infinito, potè trasfondersi in lei ed uscirne rianimato e glorificato. Così la intesero anche i migliori ingegni del Concilio di Trento. La musica fu presa quale un paradimma della vita, nel vero senso platonico: e potè dirsi di lei come della Donna allegorica di Dante, che tutte le voci, tutte le passioni liete e tristi della umanità arrivavano a lei, ma nessuna la *tangeva,* nessuna aveva la forza di investirla con le fiamme del proprio incendio.

Questa prima epoca, assolutamente musicale e tipica nel suo genere, non potè essere di lunga durata. Le altre arti, con la poesia alla testa, battevano alle porte di quel mistico regno e presto dovevano entrarvi. E guardate singolarità. Il sentimento religioso, che da

prima aveva mantenuto la musica nel suo alto piedistallo e le aveva come prestata la immobilità del dogma e la severità incolume del rito, quello stesso sentimento, mutatosi per la Riforma Cattolica in una effervescenza di zelo bisognoso di espansioni più calde e di forme più sensibili, non si contentò più della vecchia musica austera e misurata; e volle ricongiungerla a tutte le commozioni del dramma umano, mediante la poesia. E così, i santi, come Filippo Neri, con la appassionata devozione, nell'*oratorio,* non meno dei Gonzaga e dei Medici con la ricerca dello spettacolo mondano nel *melodramma,* concorsero a fare entrare la musica moderna nella sua seconda età.

E avvenne come in tanti matrimoni; appena fatta l'unione cominciò il dissidio. Fin dove la padronanza della musica? Fin dove la prevalenza della poesia nel melodramma? Si tenga per fermo che questo dibattito permane e si agita durante tutta la storia musicale dei due secoli che seguirono il severo periodo palestriniano; e non è finito ancora, anzi continua oggi, più sentito e più agitato che mai. Potrebbe dirsi che cominciò col lamento d'Arianna per l'abbandono di Teseo e si perpetua ora, sotto i nostri sensi della vista e dell'udito, nel lamento d'Isotta sul corpo esanime di Tristano....

II.

Ma l'episodio più clamoroso di questo lungo dissidio si svolse nel decennio circa tra il 1770 e il 1780 a Parigi, impersonandosi, per così dire, in due compositori

celebri, i quali vennero designati, in parte per il loro proposito e in parte per volontà del pubblico, a rappresentare le due opposte tendenze dell'arte. La gran lotta fra Cristoforo Gluck e Niccolò Piccinni non occupò solamente Parigi, scaldando gli animi e spingendoli alle più strane esagerazioni; ma invase la Francia ed ebbe un riscontro fortissimo per tutta Europa.

I tempi erano grossi e la società francese sentivasi profondamente conturbata da mali vecchi e ormai intollerabili. Qualcosa fermentava nell'aria annunziando catastrofi, che tutto e tutti dovevano percuotere come un castigo e come una rovina. Eppure la Corte e la Città (come dicevasi allora) dimenticavano il fallimento finanziario, i disastri delle Colonie, le idee sovversive dei filosofi, i dolori, le inquietudini e le minaccie del terzo stato e della plebe; ogni cosa dimenticavano per non badare che a tuffarsi in quella polemica di dilettanti musicomani, trovandovi dentro tutti i diletti del sentimento, spendendovi tutti i fervori e le energie dello spirito. Anche la gente più calma, i finanzieri, i matematici, gli uomini politici, i filosofi, s'esaltavano in quel delirio universale; anche i più savi ci perdevano la testa.

Solo un quacquero americano, che era insieme un grand'uomo, non perdette la sua, quantunque capitasse a Parigi proprio allorchè la lotta era nel suo più gran calore. E potè osservare tutto quel tramestìo colla calma fredda d'uno spirito anche troppo positivo; e descriverlo e satireggiarlo con la finezza umoristica propria della sua razza. « Voi sapete, (scriveva Beniamino Franklin nel 1778 a madama Brillon, raccontandole una sua fantasia sugli *Efimeri*) che io capisco tutte le lingue degli animali inferiori all'uomo; ed è forse perch'io le studio troppo che pochi e lenti progressi faccio nella vostra bellissima lingua!... La curiosità mi trae ad ascoltare i discorsi di questi piccoli esseri; ma

essi, per la loro innata vivacità, parlando a tre o quattro alla volta, poco costrutto riesco a cavarne. Capisco però, da qualche frase interrotta raccolta a volo, che litigano con grande ardore sul merito di due musicisti stranieri. Una zanzara, parmi, e un calabrone. Essi passano il loro tempo in queste dispute avendo l'aria di pensare ben poco alla brevità della vita, come se avessero avuta l'assicurazione di campare un secolo.... Popolo fortunato! — io esclamo. — Tu devi vivere senza dubbio sotto un governo saggio, equanime e moderato, visto che nessun pubblico danno eccita i tuoi lamenti e che non hai altro argomento di dispute che le perfezioni e le imperfezioni di due musiche forestiere!... »

Ma non era quello un fenomeno isolato; e chi guarda anche solo alla superficie della società francese così del secolo passato come del secolo anteriore, capisce dai fatti che lo spirito di quella nazione si scaldava e s'esaltava egualmente per le cose grandi e per le futili; e in questa mala ripartizione d'entusiasmi consisteva appunto il suo disagio morale. Non è quello il tempo in cui un ballerino può proclamare sè il più grand'uomo del secolo dopo Luigi XV? Il tempo in cui il dispetto di una prima donna o una questione di cerimoniale mettevano in ansiosa aspettazione la Corte e le Città? Eppure quel medesimo paese aveva dato Porto Reale e l'Enciclopedia; poteva eseguire l'impresa dell'America in nome della fratellanza dei popoli, e preparare in nome dei diritti dell'uomo, una rivoluzione che è tra le più grandi che ricordi la storia!

Ma nella guerra tra gluckisti e piccinnisti, per fortuna, tutto non era stato futile e di poco momento. Qualche cosa di molto serio s'era anzi agitato in essa: il principio fondamentale dell'arte in genere e in particolar modo i criteri direttivi della più gradevole fra le arti, quella a cui sembra che sia più strettamente raccomandato l'ideale estetico dell'epoca nostra. Accettiamo

dunque con qualche riserva l'ironia del buon Beniamino; e cerchiamo di raccogliere in poche pagine le origini, gli episodi più curiosi e le conseguenze più serie di quel memorabile duello.

III.

I biografi di Gluck sono quasi tutti d'accordo nel dividere in tre periodi la sua vita musicale. Quello che va dal 1741 al 1762; periodo « italiano » cominciato con l'*Artaserse* a Milano e finito a Bologna col *Trionfo di Clelia*. Il periodo « viennese » che arriva fino al 1774, in cui il maestro compose l'*Orfeo*, l'*Alceste*, il *Paride ed Elena*. Finalmente il periodo « francese » con l'*Orfeo* e l'*Alceste* tradotti e ritoccati, le due *Ifigenie*, l'*Armida*, *Eco e Narciso*.

Non è da fare alcuna meraviglia che Gluck seguisse da prima la scuola italiana nella musica e specialmente nel melodramma. Era il tipo dominante, anzi l'unico riconosciuto nei teatri europei d'allora. Solo i francesi, derivando anch'essi da una prima sorgente italiana, il Lulli, avevano elaborato un tipo diverso di melodramma, destinato, come vedremo, a un grande avvenire; ma esso non aveva successo nè seguito fuori delle scene di Francia, quantunque l'opera francese dal Lulli al Rameau e al Mondonville si fosse venuta assai perfezionando. Cristoforo Gluck da prima fu dunque naturalmente compositore di scuola italiana, nè più nè

meno che il Bach, l'Händel, l'Hasse e tanti altri del tempo; ai quali la storia musicale potrà poi aggiungere Haydn, Mozart, Meyerbeer, Nicolai ed altri del periodo posteriore.

Italiano fu il suo primo protettore, il conte Melzi, che, trattolo a ventisette anni dalle sue condizioni di suonatore e compositorello vagabondo, lo condusse a Milano e lo mise alla scuola del Sammartini. Studiò quattro anni sotto il celebre contrappuntista. Non molto, se si pensi che, quanto a serietà di metodo, la sua educazione musicale era tutta da rifare. Aggiungono i biografi che questa educazione riuscisse alquanto ingarbugliata, un poco per le stramberie del maestro, ma forse più per l'indole dell'allievo, pieno d'ingegno e di volontà e già troppo impaziente di volare con le proprie ali. Di questi suoi studi poderosi ma abborracciati e incompleti, Cristoforo ebbe poi sempre a risentirsi anche nel pieno sviluppo del suo genio. E lo seppero i decifratori delle sue partiture!

Diede nel 1741 la sua prima opera *Artaserse* e fu subito un primo trionfo. Seguirono, con la proverbiale rapidità di quel tempo, il *Demofoonte, Demetrio, Ipermestra, Cleonice, Fedra, Siface, Alessandro nelle Indie,* sempre acclamati dai pubblici di Milano, di Venezia, di Cremona e di Torino.

A questo primo periodo di fecondità giovanile, facile e felice, successe un periodo assai più laborioso. Lord Midlessex lo chiama a Londra ove regna, burbero e bisbetico sovrano della musica, il grande Händel. Il momento era scabroso, anche per una certa velleità di musica nazionale fiorente allora tra gli inglesi (così rassegnati di poi a non averne una) che rendeva difficile ai compositori forestieri l'ingresso ai teatri di Londra, e difficilissimo il rimanervi in piedi. La *Caduta dei giganti* ebbe esito quasi sfortunato. L'Händel, a quanto narrano, interrogato sul merito del nuovo maestro, rispose che in fatto

di contrappunto « gli pareva un cuoco!... » Le due grandi ombre adesso hanno motivo di perdonarsi e consolarsi a vicenda. Non hanno esse, come noi, inteso Riccardo Wagner definire quella di Mozart una *musica da tavola?*

Rasserena il mesto ciglio, un'aria deliziosa (rimasta poi tra le favorite dell'autore) e qualche altro pezzo calorosamente applaudito di una sua seconda opera, consolarono alquanto Gluck della grande severità del pubblico inglese, e gli valsero una nuova commissione, che parrebbe oggi strana e inaccettabile, ma non infrequente a quel tempo. Si trattava per lui d'improvvisare in pochi giorni un nuovo melodramma (*Piramo e Tisbe*), non scrivendone la musica a posta, ma ricucendo alla meglio i pezzi più riusciti e applauditi delle sue opere già fatte.

Raccontano che in questa occasione agli occhi del maestro balenassero i primi raggi di quella luce che poi doveva guidarlo nella nuova via dell'arte. Terminato il suo lavoro, Gluck lo presentò al pubblico; e con sua poco lieta meraviglia questo ebbe a verificare: che i pezzi già tanto applauditi nelle loro prime sedi, qui messi studiosamente uno presso all'altro come i fiori staccati in un mazzo, o lasciavano freddo il pubblico o non piacevano affatto. Perchè? Forse esiste un intimo legame il quale unisca un pezzo di musica drammatica col pensiero, con la passione, con l'azione che da prima lo inspirò nella mente del compositore?... Un legame che allo stesso compositore non è poi permesso di recidere ad arbitrio, senza che la sua musica ad un tratto si raffreddi e scolori?... Il maestro di *Piramo e Tisbe* andò lungamente col pensiero dietro a questa idea; e forse allora gli apparve da lungi, come una visione confusa, la futura sua riforma del melodramma.

Io non avrei nessuna difficoltà a prestar fede a questo racconto se lo credessi verosimile nella sua parte sostanziale, ossia nelle sue relazioni di causalità con la

futura riforma gluckiana. E intendiamoci bene. Non nego che, improvvisando quel suo lavoro e sperimentandone l'effetto sul pubblico, Gluck abbia potuto volgere in animo i grandi miglioramenti che si potevano introdurre nel melodramma. Ma poteva essere una idea nuova questa sua? Lo nego assolutamente. Lo stesso titolo di « pasticcio » dato allora in arte a quegli adattamenti improvvisati, non lascia alcun dubbio sulle vere idee del Gluck e dei compositori suoi contemporanei.

Io credo che, per ingrossare oltre ogni misura l'importanza della riforma gluckiana, si sia molto ingiusti nel definire lo stato dell'opera italiana di quel tempo. Si piglia proprio alla lettera la nota satira che ne fece Benedetto Marcello. Ma contro le esagerate interpretazioni di quella satira si levò lo stesso abate Arnaud, il più ardente fra i sostenitori di Gluck, quando tradusse nel 1760 l'*Orso di peota,* del patrizio veneziano. « ...Non bisogna però credere che tutte le opere italiane sieno così a mal partito. Il Vinci ha introdotto nella melodia delle forme, delle figure, dei coloriti e delle passioni nuove. La frase musicale per lo innanzi quasi sempre indeterminata, è debitrice al genio di questo maestro di una espressione più decisa; egli legò gli strumenti alle voci e li rese *attori,* affidando persino ad essi delle parti principali... L'immortale Pergolese aggiunse maggior scienza e più esattezza nel disegno, più nobiltà e forza nell'espressione, più incanto (*charme*) e verità nei coloriti della musica ». Siamo adunque ben lontani da una assoluta decadenza, qui nota con ragione il De Recy. E vien voglia anche a me di chiedere all'abate Arnaud con qual ragione egli poteva poi chiamare il Gluck *inventore* in musica di quei progressi, ch'egli aveva già così liberalmente rivendicati al Vinci e al Pergolese.

Per verità, o signori, quanto a sistema, io penso che Cristoforo Gluck non inventò niente; e sono convinto di non togliere nulla alla sua gloria, che è grande e

legittima. Anzitutto che significa in arte inventare un sistema? Altro è scienza, altro è arte: e la storia dell'arte è tutta in uno svolgimento graduale di forme. Il quesito si potrebbe mettere innanzi per quella parte della musica che suole chiamarsi tecnica o scientifica. Ma qui Gluck è fuori di causa; ed è bene che ci stia. Egli fu un grande artista, nel senso più ideale della parola; ma il tecnico più d'una volta fu colto in difetto; e a conti fatti, in lui il puro musicista non pareggia il musicista poeta. La sua vera grandezza era in teatro, ove ai sentimenti tragici seppe dare una eloquenza di forma musicale che nessuno prima di lui aveva raggiunta mai. Ma quando la sua musica, tolta dal prestigio drammatico che essa crea e del quale essa vive, venne freddamente esaminata coi pretti criteri dell'arte musicale, troppo spesso i veri intelligenti dovettero esser richiamati alle origini della educazione di Gluck, frettolosa ed incompiuta. « *Musicien de grande race, certes, mais non pas de race pure:* telle est la conclusion qui se dessine, à mesure qu'on pénètre dans le secret travail de la pensée de Gluck. Avec son éducation tronquée et ses hautes facultés musicales, entouré comme il l'était à Vienne des plus grands maîtres du moment, et devant sentir nécessairement son infériorité, deux partis lui restaient: compléter ses études téchniques, ou se chercher un point d'appui en dehors de l'art. Il choisit le dernier (1) ». E difatti nelle partiture di Gluck quanti hanno dovuto metter le mani, per emendarne i punti oscuri e zoppicanti! Mozart, Halévy, Berlioz, Saint-Saëns; da ultimo lo stesso Riccardo Wagner (2).

Insomma la vera gloria di Gluck sta nell'avere creato l'*Orfeo*, l'*Alceste*, le due *Ifigenie* e l'*Armida*, tragedie musicali, a proposito delle quali egli d'una cosa sola

---

(1) René de Recy: *La critique musicale au siècle dernier.*
(2) Vedi a questo proposito il suo epistolario con Listz. Frat. Bocca.

si chiamava in colpa; d'essere stato qua e là « troppo musicista ». I critici più autorevoli invece lo accusarono e lo accusano di esserlo stato, alle volte, troppo poco!

E ripigliamo la narrazione. Eseguito con buon successo a Bologna il *Trionfo di Clelia,* Gluck ritornò a Vienna a comporvi per sette anni circa dei balletti di corte, delle cantate, delle arie. Applausi e quattrini; ma niente di serio per l'arte e per la gloria. Però sotto quell'apparente leggerezza di vita cortigiana, il musicista di Sua Maestà Cesarea meditava una profonda evoluzione nelle forme e negli intenti dell'arte sua. Di fatto la sera del 5 Ottobre 1762 apparve al teatro imperiale l'*Orfeo ed Euridice.* Quest'opera segna senza alcun dubbio il principio di un'epoca nuova nella storia del melodramma; e mette conto d'esaminare un poco gli elementi da cui nacque e alcune circostanze che l'accompagnarono.

Anzitutto il poeta non era più Metastasio; ma un livornese consigliere imperiale alla corte dei conti dei Paesi Bassi e appena mediocremente noto nel regno delle lettere; Raniero Calzabigi. Appassionato della musica, era stato a Parigi (curandovi una edizione delle opere del Metastasio) quando appunto ferveva la così detta *querelle des Buffons,* ossia la lite fra la musica italiana e l'opera francese. Colà egli s'era andato formando in testa un tipo di melodramma diverso da quello che regnava allora in Italia e dall'Italia si spandeva in tutta l'Europa.

I drammi metastasiani, musicati e rimusicati dai maestri del tempo, non si sa quante volte (sono per questo la disperazione dei biografi e dei bibliografi musicali) offrivano certo ai musicisti un linguaggio poetico mirabilmente adatto a spiegarvi intorno tutta la grazia del canto. Rousseau nella *Nouvelle Heloïse* aveva proclamato il poeta romano « *le seul poëte du coeur, le seul génie*

fait pour émouvoir par le charme de l'harmonie poétique et musicale », e nessuno avrebbe mai pensato a metterlo in dubbio. Ma chiunque dà oggi una scorsa alla *Didone*, al *Temistocle*, all'*Olimpiade*, si persuade subito che sarebbe stato impossibile alla musica, massime col gusto del secolo passato, di tentare un lavoro di perfetta *compenetrazione* con questi drammi, per modo che ne uscisse una sola e indivisibile opera d'arte. Il dramma metastasiano con quei lunghi monologhi e dialoghi a recitativo continuato, solo chiusi da qualche strofetta cantabile, evidentemente è sempre un lavoro poetico che vuole e sa di poter vivere per sè stesso, ed essere magari gustato nella recitazione e nella lettura, anche senza il soccorso della musica. Questa egli considera come un proprio ornamento esteriore e non del tutto necessario. La musica quindi doveva contentarsi di girarvi attorno o anche di camminarvi a lato, senza però mai nemmeno tentare di unirsi e identificarsi con lui. E la musica si contentò; e visse rassegnata a tessere così i suoi ricami superficiali, leggeri, mobili e spessissimo incoerenti. Il dispotico potere dei castrati e delle prime donne s'incaricava poi di fare il resto; accrescendo cioè quella specie di rispettoso intervallo tra il poema e la musica.

Raniero Calzabigi colse questa verità ovvia e semplice ma in pratica fecondissima: che se si vuole che la musica passi davvero nel dramma poetico e lo penetri e lo informi tutto del suo spirito melodioso ed armonico, bisogna anzitutto che il poeta spilli dalla sua vena con avara sobrietà e badi a fornire « più ispirazioni che strofe » al maestro compositore. Dopo che gli estetici avranno versato dei fiumi d'inchiostro sulle relazioni ideali delle due arti, saremo in pratica sempre a questo: che la musica serve ben volontieri la poesia, ma solo dopo che questa si è acconciata in guisa da servire a lei in tutto e per tutto. Una specie insomma di « serva padrona ». Il Calzabigi, capito questo, piuttosto che vol-

gersi ai modelli metastasiani, decisamente inservibili, guardò agli umili *libretti* delle opere buffe italiane, ove quel tale « connubio », senza tanti sproloqui di meta- fisica, era stato bonariamente compiuto da un pezzo. Stabilito questo criterio della misura, scrisse le parole dell'*Orfeo* e le diede da musicare al cavalier Gluck.

IV.

Quale parte dunque e quanto merito ebbe il Calzabigi nella riforma gluckiana? Per confessione dello stesso Gluck, un uomo tutt' altro che facile a rinunciare ai proprî meriti, la parte del poeta italiano fu grandissima. Nella celebre lettera dedicatoria dell'*Alceste*, il musicista parla del poeta non come di un semplice collaboratore subordinato, ma addirittura come di un compagno della grande impresa, col quale vuol dividere, a patti uguali, il merito e la ricompensa. « Il celebre autore dell'*Alceste,* avendo concepito *un nuovo genere di dramma lirico,* aveva sostituito alle descrizioni fiorite, alle inutili comparazioni, alle fredde e sentenziose moralità, delle passioni forti, delle situazioni interessanti e un sempre variato spettacolo. Il successo ha giustificato le nostre idee.... »

Credo che mai librettista al mondo potrà ambire a soddisfazione più pura. Ma il Calzabigi pare che non se ne contentasse; anzi, a sentire come egli narra le cose, tutto il merito della famosa riforma in origine dovrebbe riferirsi a lui solo. Nel 1784, dopo tutti i grandi trionfi ottenuti dal Gluck a Vienna e a Parigi, il

Calzabigi, punto sul vivo perchè si vedeva dimenticato e quasi derubato de' suoi drammi, scrisse al giornale il *Mercure* una lunga lettera in francese, da cui traduco alcuni passi assai notevoli:

« ... Io penso da venticinque anni che la sola musica conveniente alla poesia drammatica, massime nei dialoghi e in quelle che noi chiamiamo *arie di azione,* sia quella musica che di più si approssima alla declamazione naturale animata, energica; e che la declamazione non sia essa stessa che una musica imperfetta.... La musica scritta sopra dei versi non essendo adunque, secondo le mie idee, che una declamazione più dotta, più studiata ed arricchita per giunta dell'armonia degli accompagnamenti, io immaginai che tutto il segreto per comporre della musica eccellente sopra un dramma dovesse consistere nel persuadersi di questo: che più la poesia è densa, energica, passionata, toccante, armoniosa, più la musica, che cerchi d'esprimerla con la sua propria declamazione, riuscirà la musica vera di questa poesia, *la musica per eccellenza...* »

« Arrivai a Vienna nel 1761 pieno delle mie idee.... Gluck in quel tempo non era stimato come uno dei più grandi maestri. Hasse, Buranello, Jomelli, Perez ed altri occupavano i primi posti.... Io gli lessi l'*Orfeo* e glie ne declamai a più riprese i passi più importanti, indicandogli tutte le sfumature della mia declamazione, le pause, gli allentamenti, i rinforzi. Gli feci notare i suoni della mia voce, ora invigoriti ora allentati e dimessi, perchè ne cavasse partito per la sua declamazione musicale. Lo consigliai al tempo stesso di cacciare in bando i *passaggi,* le *cadenze,* i *ritornelli* e tutto ciò che di gotico, di barbaro e di strambo è stato inserito nella nostra musica.... Gluck accettò le mie idee.... Poichè la declamazione si perde coi suoni, e non si è sempre bene animati a un modo nel declamare, cercai dei segni per notare almeno i luoghi più importanti; ne trovai

alcuni e li misi tra una linea e l'altra di tutto il mio *Orfeo.* Proprio su quel manoscritto Gluck compose la sua musica; e nei passi ove i segni erano incompleti soccorrevano le mie note in margine. Altrettanto feci per l'*Alceste.* Tutto questo è tanto vero che, sulle prime l'esito dell'*Orfeo* essendo vacillante, il signor Gluck gettava la colpa sopra di me.... »

Il poeta italiano cantando i proprî meriti rinforza un po' di tono; ma è vero del pari che egli, in sostanza, nulla afferma che non venga confermato dallo stesso Gluck. Prima della sua andata a Parigi ecco come egli scriveva al *Mercure,* rispondendo al Du Roullet. « ....Meriterei rimprovero se mi lasciassi attribuire il merito dell' invenzione del nuovo metodo dell'opera italiana, esperimentato con successo così incoraggiante. Il merito principale spetta al signor Calzabigi; e se la mia Musa ha avuto qualche lampo, debbo riconoscere che egli mi pose in grado di sviluppare le facoltà dell' arte mia. Questo autore pieno di genio, si mise per una strada poco conosciuta dagli italiani componendo l'*Orfeo,* l'*Alceste,* il *Paride....* »

Questa sincerità torna certo a grande onore di Cristoforo Gluck; e comprendiamo del pari benissimo che tanti elogi, presi alla lettera, abbiano procacciato al Calzabigi una grande e invidiabile rinomanza di poeta, che anch'oggi gli dura, massime fuori d'Italia. Noi però, letti i suoi drammi, confessiamo di aver provato una sorpresa molto amara. L'*Orfeo* che è il suo capolavoro, non so se sia riuscito una cosa più infantile o più goffa. — Amore compare ad Orfeo, che vive addolorato per la morte di Euridice, e gli annunzia il decreto degli Dei: potrà andare all'Inferno e là riprendersi la bella sposa, pur che prima plachi col canto le divinità infernali; e s'obblighi a non guardarla in volto fin che sia dentro i regni dello Stige. — Che altro restava a fare a Orfeo se non ringraziare di gran cuore

gli Dei e incamminarsi? Invece egli discute, dubita, tentenna:

> Che disse! Che ascoltai! Dunque Euridice
> Vivrà? L'avrò presente, e dopo tanti
> Affanni miei io non dovrò mirarla,
> Non stringerla al mio sen? Sposa infelice!
> Che dirà mai? Che penserà? Preveggo
> Le smanie sue, comprendo
> Le angustie mie. Nel figurarlo solo
> Sento gelarmi il sangue,
> Tremarmi il cor.... Ma.... lo potrò: lo voglio:
> Ho risoluto....

E seguita ancora. È uno dei soliti monologhi metastasiani strascicati a lungo per mettere in bella mostra il solito « contrasto degli effetti ». Ma nessuno degli eroi del Metastasio ha mai mostrato, ch'io ricordi, di essere così melodrammaticamente scimunito. Il signor Calzabigi sarà stato fin che vuole Gluck « un uomo di genio »; ma, s'io non m'inganno, era anche un cattivo poeta!

V.

L'*Orfeo* è senza dubbio un capolavoro di musica; ma dobbiamo proprio credere che tale riuscisse per una traduzione di note musicali condotta quasi « *verbum verbo* » sulle peregrine bellezze dei versi del poeta livornese?

Cristoforo Gluck mostrava di crederlo. E nella prefazione all'*Alceste* e nella lettera dedicatoria al duca di Braganza premessa alla stampa del *Paride ed Elena,* insiste sempre su questo punto. Egli va fino ad affer-

mare che la musica d'un'opera non può, non deve essere altro che una semplice espressione di colorito aggiunta al disegno del poeta!

L'andata di Gluck in Francia anzichè mitigare, spinse il sistema all' ultime conseguenze. Bisogna aggiungere che da un pezzo egli volgeva da Vienna gli occhi a Parigi, coltivando l'idea di farne il teatro più appropriato della sua gloria. La fredda accoglienza fatta dai viennesi al *Paride* e degli inviti molto promettenti e lusinghieri (Maria Antonietta era stata sua allieva di cembalo), finirono col deciderlo.

In una serata di gala al Trianon, Giuseppe II domandò al maestro Sacchini, venuto di corto in Francia, se avesse mai sentita un' opera francese. Inteso che no, gli replicava: *Eh bien, vous allez en voir une!* E alludeva all'*Alceste*. Forse quelle idee sistematiche che empivano la testa al fervido Calzabigi vi erano da prima entrate alla chetichella durante la sua dimora a Parigi; ed egli le aveva poi trasmesse in quella di Gluck benissimo predisposta ad accoglierle; e Gluck, con la sua volontà tenace e la sua metodica veramente tedesca, doveva tradurle in pratica a tutto rigore di premesse e di conseguenze. Non di rado le idee viaggiano per il mondo a questo modo.

Insomma Gluck a Parigi era destinato a piacere e trionfare perchè in lui tutti facilmente avrebbero riconosciuto e sentito un continuatore di Rameau, un perfezionatore dell'opera francese. La sua aureola d'*inventore* poteva esserne alquanto diminuita; ma, in compenso, egli andava a trovarsi in mezzo a un gran pubblico meglio apparecchiato a comprenderlo e a secondarlo. Non era più Colombo, ma il fortunato Vespucci, che dava il nome al nuovo continente scoperto. E tutto sommato, questo valeva anche meglio, perchè toglieva ogni ritegno d'amor proprio paesano ai caldi entusiasmi del pubblico francese.

Cominciò col cattivarsi il favore di Giangiacomo Rousseau. Una grandissima conquista, perchè Rousseau non era solo l'autore del *Devin du village,* ma esercitava anche come critico una specie di dittatura sulle opinioni musicali dei francesi. L'*Orfeo* gli piacque tutto: specialmente il mirabile quadro musicale dei *Campi Elisi;* lo incantò, lo rapì d'entusiasmo, e fin la sua misantropia parve blandita e guarita da quel fascino di calma beata e continua. « *Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que le vie peut être bonne à quelque chose* » Certo; questo senso di consolazione dato all'anima di quel grande infelice basterebbe alla gloria di Cristoforo Gluck!

Il Rousseau, per amore di Gluck, sconfessava nientemeno che le sue proprie opinioni; si scordava d'essere stato il capo dei *bouffonistes,* fautori cioè del genere italiano, si scordava d'aver sostenuto che la lingua francese era male adatta per la musica. Appena messo l'occhio sulla partitura del maestro tedesco si dichiarò suo ammiratore. « In molte opere italiane si trovano dei bellissimi pezzi drammatici (diceva egli allo stampatore Corancez), però il signor Gluck è il primo che mi rivela l'intenzione di usare per ogni personaggio lo stile che gli conviene. *Ma quello che trovo anche più ammirabile si è che lo stile, una volta adottato, non si smentisce più mai.* »

E così la mente acuta del filosofo ginevrino vide subito dove stava la forza singolare della musica di Gluck e la legittima superiorità di lui fra i maestri anteriori e contemporanei. Ma è notevole come egli sia tratto anche subito in quella specie di ermeneutica fina, sottile e capziosa della quale il maestro tedesco tanto si compiaceva. « Il signor Gluck ha profuso intorno al carattere di Paride tutto quanto di più brillante e di più molle la musica possiede; al contrario ha dato ad Elena una certa severità, che l'accompagna sempre

anche durante i passi ne' quali la sua passione per Paride più si espande. Tale differenza viene senza dubbio dal fatto che Paride è frigio ed Elena spartana. Però il maestro si è sbagliato, pensando all'epoca. Sparta non diventò severa nel costume se non molto tempo dopo e per opera di Licurgo. »

La faccenda è seria! il Corancez corre subito a riferire a Gluck la critica di Rousseau; e Gluck, che non tralascia occasione di blandire l'irritabile e voltabile filosofo, s'affretta a rispondere: « Non ho dato a Elena uno stile severo perchè spartana, ma perchè severo è il carattere che le descrive Omero.... Ditegli, insomma, per esprimere tutto in una parola, che Elena era stimata da Ettore! »

Ce mot est d'un penseur, afferma qui gravemente il Desnoiresterres (1), e non c'è nulla da opporre. Gluck a Vienna s'era dato con insistenza appassionata allo studio dei poeti antichi e dei tragici francesi del gran secolo. S'era insomma improvvisata una mezza dottrina di erudito; e apparteneva per indole a quella categoria dei *consequenziarî* tanto paventata dal grande Leibnitz. Non si può davvero sempre seguirlo in tutte le sue illustrazioni e in tutti i suoi commentari, senza qualche volta sorridere. Gli ammiratori sistematici e i polemisti fanatici lo spingevano d'ogni parte; ma egli, bisogna pur convenirne, volentieri si lasciava spingere. Data la premessa che un elemento « intenzionale » nel senso descrittivo e ideologico, animava sempre la musica di Gluck, non c'è ormai battuta, intervallo, nota o accidente musicale che non sia obbligato a dare, con sensi reconditi, la riprova di quel preconcetto. Citiamo ancora il Corancez, che per i suoi colloqui intimi avuti con l'Orfeo alemanno e diligentemente notati, ricorda un poco Eckermann rispetto a Volfango Goethe. « Mentre un

(1) *La musique française au XVIII siècle. Gluck et Piccinni.*

giorno in casa mia si cantava il pezzo: — *Peuvent-ils ordonner qu'un père* — della *Ifigenia in Tauride,* mi avvidi che nel verso *Je n'obéirai point à cet ordre inhumain,* è messa una nota lunga sul *Je* la prima volta che è pronunziata, ma poi, ogni volta che il *Je* si ripete, la nota diventa breve. O perchè?... E Gluck a rispondere: Ebbi una forte ragione non solo per mettere una nota lunga la prima volta che Agamennone pronunzia il *Je,* ma anche per metterla breve quando la ripete. Considerate che questo principe si trova tra le due più forti potenze in contrasto: la natura e la religione; da ultimo vince sopra di lui il sentimento della natura; ma prima di articolare quella terribile parola di disobbedienza alla volontà degli Dei, egli doveva esitare. La mia nota lunga esprime l'esitazione; una volta poi lanciata la parola, per quante volte egli la ripeta, non ci sarà esitazione;... e la nota lunga non sarebbe ormai più che un errore di prosodia. »

Enrico Heine ci ha lasciato scritto di Rubens, e se lo figurava come un Genio volante con ali poderose, malgrado che avesse parecchi quintali di formaggio d'Olanda legati alle gambe. Invece dei quintali di formaggio d'Olanda mettete il Suard e l'abate Arnaud, questi panegiristi indiavolati che in ogni tratto di penna del loro idolo volevano scoprire per forza intendimenti peregrini e riposte sublimità; aggiungete l'animo del Gluck per sè stesso incline a certe esagerazioni sistematiche e (diciamo la parola) a certe pedanterie; mescete il tutto con una buona dose di scaltrezza diplomatica nella quale più volte egli si dimostrò maestro, e l'imagine che l'Heine ha creata per Rubens potrete applicarla, senza ingiuria, anche a Cristoforo Gluck.

E un genio fu senza dubbio; e di quelli predestinati a imprimere orme incancellabili per dove sono passati. Se come musicista ebbe dei mancamenti (massime in confronto d'alcuni fra i grandissimi suoi contemporanei)

nessuno sentì altamente e profondamente la poesia della musica al pari di lui. Sopratutto egli ebbe, per primo, un pieno concetto dei meravigliosi e singolari atteggiamenti che poteva e doveva assumere la musica associandosi al dramma umano; e questo egli sentì in modo da poter sedersi a lato dei poeti sommi, antichi e moderni, come loro interprete degno. Abbiamo citato sopra la minuzia del *Je* di Agamennone; ma sarebbe davvero mostruosa ingiustizia dimenticare tante pagine immortali, come la scena dei Campi Elisi nell'*Orfeo,* la marcia funebre dell'*Alceste,* e nella *Ifigenia in Tauride* quella famosa e veramente tragica raffigurazione di contrasto tra le parole e l'animo d'Oreste « che ha ucciso sua madre » per mezzo dell'istrumentale e del canto in opposizione fra loro.

Prima di Gluck soccorrevano, a intervalli, l'istinto inconsapevole e l'estro felice; soccorreva anche la ragione; ma davvero non potremmo affermare, senza commettere un grave errore storico, che essa tenesse sempre il governo dell'opera musicale. Tutta intera la poetica del melodramma serio Gluck invece seppe concepirla nella sua vasta mente e applicarla con rigore logico e indomita volontà. Egli fu il primo *operista* vero e nel senso più nobile della parola, che ci venga innanzi nella storia del melodramma serio. Ascoltiamolo ancora nei suoi colloqui col Corancez: « Questa frase v'ha essa spiaciuto in teatro? — Io gli risposi che no. — Ebbene, aggiunse egli, io potrei contentarmi di questa risposta.... Quando io sono riuscito sulla scena, ho raggiunto il premio al quale ambisco. Poco dee importarmi (e vi giuro che mi importa pochissimo) di piacere nei saloni e nei concerti. Come a voi sarà accaduto spesso che una buona musica da concerto non vi piaccia in teatro, così è nella natura delle cose che una buona musica da teatro in un concerto non faccia buona prova. Se un tale, stando sulla alta galleria degli Invalidi, dicesse al

pittore che è giù al basso: amico, che avete voi preteso di fare qui? È un naso? È un braccio? A me non pare nè l'uno nè l'altro; il pittore avrebbe tutto il diritto di gridargli: signore, se volete esser buon giudice, scendete e guardate! »

Questo era l'uomo e il compositore, al quale il conte Caraccioli, il De Creutz, Marmontel, La Harpe e tutta la schiera dei *bouffonistes,* mal rassegnati al trionfo della nuova musica, vollero contrapporre Nicolò Piccinni, facendolo venire apposta da Napoli a Parigi, ove giunse il 31 dicembre del 1776.

VI.

È necessario togliere anzitutto di mezzo la falsa opinione che il Piccinni portasse il fuoco della discordia musicale a Parigi, mettendosi contro al cavalier Gluck. Egli non era proprio uomo da prendere per conto suo una iniziativa e un atteggiamento così ardimentosi! La lotta, l'abbiamo già accennato, ferveva da un pezzo. Da prima tra i fautori del melodramma italiano e francese; poi, in modo particolare, contro il Gluck, che, per tante analogie di forme, mostrava d'accostarsi al tipo francese, anzi di volerlo tradurre alle sue ultime e più ardite conseguenze.

Ma poi avvenne un fatto curioso insieme e naturalissimo. Di fronte a questa potente invasione del maestro tedesco, *buffonisti* e lullisti sentirono il pericolo comune; e furono istintivamente tratti a intendersi e ad allearsi.

Qualche cosa di molto somigliante voi avete potuto vedere, o signori, nel campo musicale, massime in Italia. Fino a trent'anni fa Giacomo Meyerbeer era il *tedesco,* contro cui si levavano in arme i fautori in musica della pretta italianità, i continuatori gelosi della tradizione rossiniana. Ma ecco apparire il Wagner, e subito unirsi contro di lui rossiniani e meyerberiani, invocando principî comuni. Le tanto dannate astruserie del *Profeta* e degli *Ugonotti* ora non solo si accettano, ma si invocano come contrasto e come condanna allo stile della *Walkiria* e del *Tristano*. Così sono andate e andranno sempre le cose in questo mobilissimo e singolarissimo regno della musica.

Gluck poi fu causa che questa specie di coalizione si completasse, quando nel 1777 non dubitò di rappresentare l'*Armida* da lui musicata sullo stesso poema di Quinault, che in origine aveva servito al Lulli. Ai lullisti questo parve una sfida orgogliosa e quasi sacrilega. Ma Gluck non era uomo da spaventarsi, perchè non aveva soltanto l'ingegno, ma tutta l'audacia di chi sa farlo valere a ogni costo. Alla regina Maria Antonietta, che non senza qualche inquietudine per i pericoli del confronto, l'aveva interrogato sul suo nuovo lavoro, non s'era peritato a rispondere: « *Madame, il est bientôt fini, et vraiment ce sera superbe!* » E anche questa volta il pubblico doveva dargli ragione.

Quando fu chiamato a Parigi, Nicolò Piccinni era certo il più popolare dei maestri italiani del suo tempo. Rinomatissimi musicisti nostri d'allora erano il Paisiello, il Cimarosa, il Guglielmi, il Sacchini, l'Anfossi, il Traetta ed altri: di quest'ultimo, autore di una *Ifigenia,* dicevasi in ispecie che possedesse le forti qualità drammatiche, domandate in prima linea per tener testa al Gluck; ma nessuno poteva competere col Piccinni alla prova degli strepitosi trionfi musicali ottenuti ne' più importanti teatri della penisola e di fuori.

Egli era nella maturità piena dell'ingegno e della vita, essendo nato a Bari nel 1728. Alla musica era stato tratto da vocazione prepotente, superando le contrarietà che gli opponevano in famiglia; e presto era venuto in fama di compositore felicissimo, stando a Napoli. Ma a Roma con l'*Alessandro nelle Indie* e con la *Cecchina* aveva conquistato il seggio di principe degli operisti nostri. Non si ricordava trionfo eguale a quello della *Cecchina;* e non era costato al maestro che dieci giorni di lavoro! Il vecchio Jomelli da prima diffidente aveva esclamato: *Costui è un inventore!* La fama e il gusto della nuova opera non solo si propagavano in Italia e per l'Europa, ma, se dee credersi al racconto di un gesuita, persino in Cina l'imperatore non voleva più intendere altra musica, dopo che i buoni padri glie l'avevano data a gustare....

Circa le qualità del suo stile, si è tanto parlato del Piccinni come di avversario del Gluck e di antesignano della vecchia musica italiana, che molti oggi s'immaginano che le sue opere non sieno altro che un seguito di ariette sgorganti da facile vena, senza alcun senso di dramma e senza alcun pregio di istrumentazione. Invece il Piccinni, quando andò a Parigi, non solo aveva raccolti nella sua maniera tutti quegli elementi di forza drammatica e descrittiva di cui era già ricca l'opera in Italia, ma di molto anche li aveva ampliati e collegati in una forte e fino allora disusata unità. Per ciò che riguarda l'istrumentale, egli n'aveva tanto accresciuta la varietà e la ricchezza che gli scrivani di musica in Italia avevano già messo l'uso di domandare dei prezzi eccezionali per la copia delle partiture del Piccinni. Il Clementi, autore certo non sospetto di piccinnismo, scrive: « ....On introduisit alors deux éléments en quelque sorte nouveaux; le premier était la musique descriptive, indice d'un sentiment plus vif de le nature; le seconde consistait dans une partécipation plus fréquente et même

constante de l'orchestre aux péripéties du drame lyrique. Les gluckistes ont reproché à Piccinni d'avoir méconnu l'importance de ces deux puissants auxiliaires et de n'avoir recherché que la mélodie dans ses opéras. *Cette querelle d'Allemand n'a pris d'aussi grands devéloppements qu'à cause de l'imperfection des connaissances musicales de ceux qui l'ont soulevée....* »

Senza discutere adesso la misura dell'ingegno e di quello che oggi si chiamerebbe il temperamento artistico dei due, diciamo che, quanto al loro sistema melodrammatico, la differenza, davvero essenziale e fondamentale, riducevasi a questo: che il Piccinni, fedele alla melodia pura, confidava massimamente in essa per rendere con intensa rapidità passioni e situazioni; mentre il Gluck, tutto inteso a interpretare e rispecchiare colla musica ogni parte del dramma, sentiva il bisogno di forme più analitiche. Quindi elaborava con ogni studio l'istrumentale e un campo immenso concedeva alla *declamazione;* anzi questa spesso non dubitava di gittar dentro alla fluente onda melodica e spezzarla e magari intorbidarla, pur che la significazione dei moti degli animi riuscisse, nel vivo andamento della tragedia, sempre più precisa, più efficace, più varia; talvolta anche (pensava il Mozart) più violenta e più cruda che l'indole della musica non comporti.

Per tal modo Gluck converse gli effetti della sua riforma ad un punto principalissimo del melodramma; poichè dalla misura concessa o negata alla declamazione (*melopea*) resultano, per chi guardi a fondo, le differenze più essenziali nella storia del melodramma dalla *Euridice* del Peri, dalla *Arianna* del Monteverde, al *Tristano* e *Parsifal* di Wagner, all'*Otello* e al *Falstaff* di Verdi.

VII.

Ma, fuori della musica, quante differenze tra i due competitori nell'indole morale, nella cultura, nella intelligenza pratica della vita e nel sentimento generico dell'arte! A queste, o signori, bisogna anzitutto avere l'occhio per spiegare le peripezie e l'esito del memora bile combattimento.

Il piccolo abate Galiani, con la sua solita arguzia scriveva da Napoli a Marmontel che, leggendo l'Ariosto, soleva mettere il nome di Gluck ogni volta che s'imbatteva in Ferraù, l'iracondo cavalier saraceno. Del Piccinni scriveva invece a madama d'Epinay, che era una buona pasta di napoletano, onesto, pacifico, concludendo: « *Sa conversation ne vaut pas ses pièces.* » Gluck al contrario, tardi ma in tempo, aveva saputo fabbricarsi una certa cultura classica che riusciva molto abilmente ad applicare tanto per la scelta de' drammi quanto per comparire nelle conversazioni, ora gravi ora eleganti, a cui si mescolava nella gran vita parigina. Non possedeva la lingua francese come Melchiorre Grimm, ma l'adoperava con molta franchezza a scrivere ai suoi partigiani, a rispondere sui giornali agli avversari, a strapazzare con la sua rude pronunzia teutonica i suonatori e i cantanti quando sbagliavano, a blandirli quando

Sminacciavano ribellione, a esaltarli nelle lodi quan l'avevano servito a dovere.

Il buon Piccinni era in tutto ciò il suo contrapposto apeva da prima tanto poco di francese che al Marmontel era mestieri notargli sotto ogni frase francese la corrispondente italiana. Poi anche quando ebbe acquistata miglior pratica della lingua, seguitando la dannosissima incuria di tutti i maestri nostri, accettava i *libretti* quali che fossero, non d'altro impaziente che di mettersi a cembalo e dar la stura alla sua meravigliosa facilità dl comporre. Perfino quando, ridotto l'assalto a mezza pada, il pubblico di Parigi sempre più riscaldato vollei vedere i due maestri alla prova sopra un medesimo soggetto; e fu deciso che sarebbe stato l'*Ifigenia in Tauride;* mentre il Gluck aveva saputo abilmente procurarsi un dramma assai buono di Guillard, il povero Piccinni si lasciava ingarbugliare dal direttore del teatro, gluckista sfegatato, che lo induceva a musicare un pasticcio informe e noioso. Aggiungete i favori di Corte utti preponderanti per il maestro tedesco; aggiungete l'orchestra, i cantanti, la direzione del teatro, perfino i coristi e i ballerini, già da tempo guadagnati alla causa gluckista; e dite se, oltre le intrinseche ragioni dell'arte, altre potentissime ragioni non dovevano decidere la lotta a danno del mansueto musicista napoletano, il quale mentre l'altro impetuoso, accorto e infaticabile armeggiava, tempestava, spuntava gli angoli e girava abilmente gli ostacoli, dal canto suo non sapeva che alzare le mani e gemere cogli amici nel suo francese partenopeo: « *toutte va mal, toutte!* »

L'elegante vaso di Campania, urtandosi col teutonico vaso di rame, doveva dunque spezzarsi. E Piccinni fu il vinto.

Ma la sua fu tutt'altro che sconfitta ingloriosa. A vanto del Piccinni basterebbe ricordare la grande e costante passione che egli seppe ispirare a tanti fra i più

nobili e culti spiriti che allora onoravano la Francia; il Marmontel che lo aiutò, come poeta e come critico, di collaborazione fraterna; il La Harpe che le sue ardenti polemiche intestava col grido virgiliano — *Italiam, Italiam!* — e il Ginguené, che, non potendo piegare a sua voglia il gusto dei contemporanei, si accinse a risarcire almeno l'amico suo nel giudizio dei posteri...

Ma i titoli più gloriosi della battaglia combattuta dal Piccinni stanno nelle sue stesse opere composte e date a Parigi. Il *Roland*, l'*Atys*, la *Didon* segnarono dei veri trionfi, che in più circostanze fecero vacillare e piegare l'avversario. Persino l'*Iphigénie* tenne onorevolmente il suo posto, quantunque avesse una origine poetica così disgraziata e fosse rappresentata in circostanze tanto sfavorevoli. Anche il buon Nicolò potè dunque godere in Parigi frequenti ebbrezze di vittoria, quando il pubblico nei teatri affollati lo acclamava fino al delirio o lo accompagnava a casa in mezzo alle fiaccole come un trionfatore. Poi bastava che in qualche sala si eseguisse la *Buona figliuola* o qualche altra sua opera di stile italiano, perchè subitamente si facesse una lieta tregua tra gli avversari pur tanto accaniti; e allora tutti, gluckisti, e piccinnisti, si accordassero nell'applaudire il Piccinni, proclamandolo insuperato nella invenzione delle gioconde melodie e del facile canto.

VIII.

Cristoforo Gluck moriva nel 1787 nella sua bella casa di Alte Wieden, pieno di gloria e con un ricchissimo patrimonio, uguagliato dai contemporanei a quello di Voltaire. Nicola Piccinni, che doveva viver povero e povero morire (1800) e che appunto per la mala piega delle sue finanze era in procinto di lasciare Parigi, ebbe ancora il tempo di compiere un atto, che compendia e corona tutta la bontà del suo animo e la nobiltà della sua vita.

« Signori, (scriveva egli al *Journal de Paris,* il 15 dicembre 1787) nella lettera ch' io vi scrivo non intendo tesservi l'elogio del grande compositore la cui morte ci venne annunziata. La guerra musicale, della quale io e quell' illustre uomo fummo cagione, ma nella quale egli certo non fu la vittima, potrebbe destare un sospetto sull'elogio in coloro che non mi conoscono se non per il mio nome o per le mie opere. Spetta a voi, o signori, istoriografi di quella guerra e del rivolgimento musicale che ha causato in Francia, il tessere un degno elogio dell' uomo al quale la vostra scena lirica tanto deve quanto la scena francese al *grande Corneille.* In Italia alla memoria di Sacchini venne testè offerto meglio che un elogio per quanto ben fatto. Firenze gli ha decretato un busto. Roma ha collocato nel Panteon l'imagine del grande compositore.... Io vengo a proporvi per il cava-

liere Gluck un omaggio che potrà durare anche più del marmo e che manderà ai più tardi posteri non i suoi lineamenti, ma una idea del genio che l'arte e la Francia debbono onorare. »

« Io vi propongo adunque di fondare in onore del cavaliere Gluck un concerto, che dovrà eseguirsi ogni anno il giorno della sua morte.... » — E verso il fine della lettera, con una bella frase tolta al Bossuet, Nicola Piccinni domanda (se la sua proposta venga accettata) di poter consacrare *les derniers accents d'une voix qui s'éteint,* nel primo dei concerti che avrà luogo a gloria del suo terribile avversario!...

Oggi Gluck e Piccinni appartengono alla storia dell'arte. Quelle loro musiche tanto amate, che fecero versare tante lagrime, argomento di tante dispute e di tante ire, ora poco escono dagli archivi e sono morte per il teatro. Del Piccinni in teatro non si eseguisce più una nota; e quel poco che ancora vi si dà del Gluck ha, più che altro, l'aria di una risurrezione voluta da un certo culto tradizionale. L'opera d'arte passa quasi sempre sulle scene con rapido folgorìo; e non c'è da farne un addebito a questa o a quella categoria di esse come di una peculiare nota di caducità. Tutte le opere d'arte passerebbero, io credo, a quel modo, se la vita di tutte si svolgesse egualmente nell'atmosfera calda e logorante della pubblica scena.

Nella grande contesa Piccinni fu il vinto; il sistema di Gluck continuò a dominare e a svolgersi nel melodramma; anzi domina e si svolge in tutta quanta la musica, che per molti oggi non dovrebbe essere ormai più altro che una descrizione de' fenomeni naturali fatta per mezzo di suoni combinati, oppure la stessa declamazione della voce umana allungata e innalzata a maggior potenza ideale. Per altro non si può mettere in dubbio ed è notevole da qualche tempo un certo moto

di reazione contro i così detti eccessi del gluckismo, massime in Germania, in Inghilterra, nel Belgio e perfino in Francia ove il sistema ebbe, in certa guisa, i suoi fondatori.

Il vecchio Wieland disse di Cristoforo Gluck che aveva con la sua musica *preferito le Muse alle Sirene.* E per il tempo in cui venne proferito questo celebre motto, se si pensi alle condizioni del teatro melodrammatico d'allora, contiene certo un giudizio retto e una lode meritatissima. Ma s' ingannano grossolanamente coloro che, movendo dall'opera peculiare del Gluck, credono di poter trasportare e applicare quel giudizio a tutta la musica presa nella sua pura essenza e guardata ne' suoi vastissimi orizzonti.

Da che parte sono le Muse? Da che parte le Sirene? Questo, signori miei, sarebbe il punto grave da decidere, caso per caso! E la questione, benchè a tanti non paia, è sempre in piedi e sotto differenti aspetti quasi ogni giorno si rinnova. Forse, toccate ormai le ultime esagerazioni di un sistema esclusivo, a quelli che potrebbero intitolarsi « i piccinnisti dell'avvenire » è serbata una rivincita memorabile. Chi vivrà, vedrà.

177

GIAMBATTISTA MARINI
(1569-1625).

I

In una calda giornata del giugno 1624, il cavalier Giambattista Marino tornava a Napoli, dove era nato nel 1569, e donde era stato lontano molti anni, dimorando più che altrove a Roma e in Francia. Ritornava, come suol dirsi, carico di lauri e alla guisa di un trionfatore antico. Ma la forma del suo trionfo era oltre ogni dire spettacolosa e bizzarra.

Fra tanta folla, egli, sgraziato cavaliere, solo a cavallo. Dintorno a lui, dai lazzaroni ai gentiluomini, tutti facevano calca gridando evviva e tenendo il capo scoperto sotto il sole cocente. Avanti al corteggio era spiegata una gran bandiera su cui si leggevano in caratteri d'oro queste parole a foggia di epigrafe: *Al nome del cavaliere Giovan Battista Marino, mare di incomparabile dottrina, di feconda eloquenza, di faconda erudizione, anima della poesia, spirito delle cetere, norma dei poeti, scopo delle penne, materia degli inchiostri, facondissimo, fecondissimo, tesoro dei preziosi concetti, delle peregrine invenzioni, felice fenice dei letterati, miracolo degli ingegni, splendor delle Muse, decoro della letteratura, gloria di Napoli, degli oziosi cigni principe meritissimo, dell'italica musa Apollo non favoloso, dalla cui gloriosa penna il poema ritrova i proprî pregi, l'orazione i naturali colori, il vero la vera armonia, la poesia*

il perfetto artifizio, ammirato dai dotti, onorato dai regi, acclamato dal mondo, celebrato dalle cose. In questi pochi inchiostri, picciol tributo di povero rivolo, Donato Facciuti, meritamente dona e consacra.

L'epigrafe è un po' lunga, ma mi pare che serva a metterci, come suol dirsi, nell'ambiente. In sostanza, il Marino era il più celebre poeta che vivesse allora nel mondo.

Ricordiamoci che allora viveva anche in Inghilterra un certo Guglielmo Shakespeare. Ma chi l'aveva mai sentito solamente a nominare? Bisognava che trascorressero molti e molti anni perchè Shakespeare avesse almeno una sinistra reputazione di qua della Manica, poichè il signor di Voltaire lo ebbe chiamato un barbaro ubriaco!

Il Marino, ho detto, era universalmente riconosciuto per il primo poeta del mondo. Claudio Achillini, bolognese, uno dei suoi più fortunati imitatori, gli scriveva, quando era in Francia: « Nella più pura parte dell'anima, mi sta viva questa opinione che voi siete il maggiore poeta tra quanti ne nascessero o fra i latini, o fra i greci, o fra i caldei, o fra gli ebrei. Questa affermazione difendo e professo colla lingua qualora ne parlo e colla penna quando ne scrivo. Le api pandee non sanno stillare favi più dolci di quelli che si fabbricano nella vostra bocca, e la vostra fama poetica non sa volare con altre penne che colle vostre. » E un degno collega dell'Achillini, anch'esso di Bologna, anch'esso, a quel tempo, scrittore celebratissimo, Girolamo Preti, gli scriveva: « Col vostro ingegno voi avete sorpassato tutti gli scrittori non solamente di questa, ma anche dell'età antica, i quali scrittori dell'età antica (così soglio dire sempre) se vedere potessero gli scritti del signor Marino, io mi fo a credere che gli scritti loro tanto meno piacerebbero a loro stessi, quanto più piacevano al loro secolo.... » E di questo gran concetto del Marino erano

partecipi i letterati più insigni delle altre nazioni. E mi basterà citarne uno solo, Lopez De-Vega, il più gran poeta spagnuolo di quel secolo, il quale in frequenti passi ha del Marino lodi sperticate, che possono riassumersi in questo suo distico:

Juan Battista Marino es sol del Tasso,
Si bien che el Tasso lo servio de aurora.

E di tutta questa fama ora dal tempo molto sfrondata, riman pure qualche cosa, o signore. Rimane non solamente nei libri delle storie letterarie, ma anche là dove il sopravvivere dell'opera sembra che sia un più certo segno di grandezza. Girando per la vostra Toscana, forse non troverete più dei contadini che ricordino le terzine della Divina Commedia; e per la Laguna veneta i gondolieri hanno ormai dimenticate le ottave che celebrano i dolori di Erminia e gli amori di Tancredi; ma in qualunque regione d'Italia, nelle umili case del popolo e massime delle campagne, voi facilmente troverete ancora un poemetto di Giovanni Battista Marini: *La strage degli Innocenti*. Per tutte queste ragioni, il trattare di Giovanni Battista Marini parve conveniente al vostro Consiglio Direttivo quando decise i temi delle conferenze di quest'anno; ed io, onorato dell'incarico di parlarvene, cercherò di corrispondere come meglio potrò alla fiducia dimostratami, non tralasciando di ricordarvi che è un grande ausiliare di chi parla l'essere animato d'entusiasmo per il proprio argomento. Entusiasmo, ve lo confesso avanti, per il mio soggetto io proprio non ne ho! Mi sta dinanzi un clamoroso e complicato fenomeno letterario; ed io mi propongo di descriverlo in brevi tratti nelle sue origini e nelle sue fasi.

Credo bene premettere che bisogna evitare delle confusioni molto dannose in questo argomento. Da alcuni

si adoperano con grande facilità, alla rinfusa, i vocaboli *Seicento, Seicentismo, Marinismo.* Il confondere i significati di questi vocaboli, è di grande ingiuria alla verità storica.

Il Seicento è ben altra cosa del Seicentismo; o, se volete, il seicentismo non è che la degenerazione del Seicento, il quale ha lasciato le sue pagine gloriose nella storia d' Italia. Il Cinquecento instaurò nel mondo latino l'intuito, il sentimento del reale, sgombrandolo dalle nebbie del Medio Evo. A questo sentimento, vivo ma sempre un po' vago e indeterminato, il Seicento fece seguire un procedimento di rigorosa dimostrazione sperimentale. Questo sarebbe sufficiente per la gloria di un secolo. A rappresentare questa gloria basterà ricordare Marcello Malpighi, Galileo Galilei e l'Accademia del Cimento.

Anche nell'arte figurativa il Seicento ha glorie insigni. Fu esso un secolo di generosi contrasti e di sforzi erculei per rattenere nella china fatale le arti che precipitavano. E in questo contrasto le arti furono esercitate da uomini di grande ingegno e di fortissimo sentire, come il Bernini, il Domenichino, il Caravaggio, Guido Reni ed altri. Da questo contrasto uscì fuori un' arte figurativa italiana improntata di una grande espressione drammatica; una conquista nuova che, nella loro artistica serenità, i secoli anteriori poco o punto avevano affermata.

Rimane dunque a parlare del seicentismo letterario; e anche qui, per avere un'idea esatta, bisogna allargare i confini geografici. Non è vero che il seicentismo fosse fenomeno prettamente italiano. Lo ebbero gli Spagnuoli, col nome di *gongorismo;* lo ebbero gl'Inglesi col nome di *eufuismo;* lo ebbero i Francesi col nome di *preziosismo.* E quando, per esempio, Filarete Chasles ci dice che il cavalier Marino andò a fondare scuola a Parigi chiamatovi dal maresciallo d'Ancre e protettovi da Maria

de' Medici, dice una cosa grandemente inesatta. Bisognerebbe anzi invertire i termini del fatto. Fu la gran consonanza fra il gusto del Marino e i gusti prevalenti già da tempo in Francia, che determinò la chiamata del poeta e causò il suo incredibile trionfo. L'*Hôtel Rambouillet* era già pieno da un pezzo dei suoi *preziosi* e delle sue *preziose;* ed essi pendevano dalle labbra dell'autore dell'*Adone* appunto perchè nelle sue metafore e ne' suoi « concetti » sentivano quello che era accetto al gusto loro e lusingava le loro più vive predilezioni. Potremo anzi dire di più; e cioè che il Marino stesso (e questo lo si rileva leggendo con ordine cronologico parecchi dei suoi componimenti più importanti) attinse dalle preziosità francesi degli abiti e degli elementi di stile che all'audace napoletano prima erano sfuggiti. È vero che il Cottin e il Voiture e il De Portes e il Balzac e gli altri presero da lui; ma se presero dal Marino, qualche cosa anche a lui dettero; e tanto dettero che il Marino ci ritornò di Francia non solamente come autore delle sperticate metafore e delle smisurate fantasie, ma anche come il poeta di certi vezzi e di certe raffinatezze, che hanno la loro origine nella mente e nel gusto della Francia di quel tempo; tutto un edificio letterario di pessimo gusto, che doveva poi esser assalito dall'umorismo potente di Molière e dagli anatemi del Boileau.

Questo dunque bisogna mettere in chiaro. Il secentismo non fu un malanno esclusivo di noialtri Italiani; fu invece una specie di lebbra universale, che invase le letterature europee di quel tempo.

Quale l'origine di questo male comune? Io credo che essa debba considerarsi come una mala conseguenza dell'umanismo, pigliato, ben inteso, non nella sua pura e gagliarda essenza, ma nella sua parte caduca e facilmente degenerativa. Orazio dettò una sentenza feconda di grandissimi significati: *facile est inventis addere.*

Ora, il dare ad un popolo una letteratura che non nasca tutta intera dalle sue viscere, che non sia tutta inspirata dalle condizioni vive e presenti dell'epoca, ma che sia formata per la più parte di fulgidi e seducenti ricordi, lascia nello spirito di questo popolo delle facoltà latenti ed inerti, che poi, pel vizio stesso dall'inerzia, sono tratte o ad intorpidirsi o a sovraeccitarsi. Da questo unico principio nacquero, a un tempo, e la rinuncia ad ogni bella e vigorosa invenzione e un fatuo e sregolato amore di novità. Condotti da questi due istinti viziosi, i poeti si dettero con predilezione a lavorare le materie già loro somministrate dall'antico; poi, come non si può sempre ripetere quello che è stato detto, ma bisogna qualche cosa aggiungere, divenne inevitabile che essi, aggiungendo e sovraponendo, guastassero. Per cui a poco a poco si formò un fenomeno funestissimo: cioè l'artista si venne di mano in mano obliando nell'opera sua, facendo a sè stesso spettacolo dilettoso il proprio artifizio. Ed una volta messo su questa strada, gli fu impossibile di fermarsi, poichè a questa degenerazione si aggiunse lo stimolo potentissimo dell'emulazione; e se uno passava di una linea il giusto segno, l'altro doveva passarlo di due; e per questo era la palma.

Però non è da meravigliare se le nazioni moderne, le quali, per l'esempio e per l'impulso dell'Italia, avevano cominciato a rivivere nel culto e nell'imitazione di letterature morte, presero tutte, prima o poi, presero a scendere per la medesima china e se il seicentismo fu un guaio comune. Ma credete voi che frugando un po' attentamente entro la letteratura del Medio Evo, non ritrovereste nei residui della bassa latinità, degli artificii bizzarri e delle presità in buon dato? Massime gli scritti dei mistici sono pieni di ogni fatta di manierismi; e a tradurli in italiano ci parrebbe di essere già da un pezzo in pieno marinismo. Lasciamo da parte la fiori-

tura artificiosissima dei provenzali, e certe ricercatezze a cui non seppe sfuggire nemmeno il genio austero di Dante Alighieri. Lasciamo da parte i contrasti a cui si lasciò tanto volentieri andare il Petrarca sul nome di Laura, e certi giochetti di metafora che fanno parer lui, piuttosto che il principe dei poeti amorosi italiani, l'ultimo arrivato dei trovatori provenzali. Fermiamoci invece a contemplare un aspetto solo dell'arte del dire, quello che più si presta ai ragguagli ed ai confronti istruttivi: il sentimento della natura. Voi vedete come l'espressione di questo sentimento nei nostri poeti del Trecento sia, in generale, schietta ed efficace. Dante, con una terzina, ha la potenza di rendervi un paesaggio in linee così sobrie e insieme così rilevate che la fantasia e il gusto non domandano di più. Ma come venite al Quattrocento, ecco che già il manierismo comincia a far capolino. Il Poliziano, per esempio, l'adorabile nostro Poliziano, non vorremo noi dire che qualche volta si lascia andare alle vaghezze d'un artificio troppo palese?

Trema la mammoletta verginella
Con occhi bassi, onesta e vergognosa,
Ma vie più lieta, più ridente e bella
Ardisce aprire il seno al sol la rosa.
Questo di verde gemme s'incappella;
Quella si mostra allo sportel vezzosa,
L'altra che in dolce fuoco ardea pur ora,
Languida cade e il bel pratello infiora.

...L'alba nutrica d'amoroso nembo
Gialle, sanguigne e candide viole;
Descritto ha il suo dolor Giacinto in grembo;
Narciso al rio si specchia come suole;
In bianca veste con purpureo lembo
Si gira Clizia pallidetta al sole;
Adon rinfresca a Venere il suo pianto;
Tre lingue mostra Croco e ride Acanto.

Adorabili ottave! ma un principio di stil morbido, qua e là, sarebbe impossibile non riconoscervi. E quella tanto decantata ottava dell'Ariosto intorno alla rosa, chi ne-

gherà che non trascorra in qualche cosa di eccessivo, quando dice che a questo fiore la terra e il cielo e il sole s'inchinano? Troppo grande atteggiamento dell'universo intorno a così piccolo oggetto!

Ebbene, a questi accenni e a questi spunti si attaccarono con una specie di furia immitativa tutti gli ingegni minori. E noi in pieno Quattrocento abbiamo un vero e proprio seicentismo, tanto che Alessandro d'Ancona, dopo avere esaminate le rime del Cariteo, del Tibaldeo, dell'Alunno, di Serafino Aquilano, del Sessa, del Notturno, dell'Altissimo ed altri di quell'epoca, viene su bel bello passando dai loro sonetti a quelli dell'Achillini e del Marini e dimostrando che formano quasi una serie perfettamente omogenea. Anzi, percorrendo quella serie, parecchie volte si rimane in forse se, nel confronto, i meno seicentisti non debbono considerarsi il Marini e l'Achillini. Naturalmente poi, a forza di ascendere, questa artificiosità arriva ad un punto che sa di mostruoso e di grottesco. E per darvi un'idea del vertice sciagurato a cui si potè arrivare, non faccio che prendere alcune ottave del nostro Marino attorno alla rosa e vi consiglio di ascoltarle, avendo presenti le ottave del Poliziano e quella dell'Ariosto.

Rosa, riso d'amor, del ciel fattura,
Rosa dal sangue mio fatta vermiglia
Pregio del mondo e fregio di natura,
De la terra e del sol vergine figlia,
D'ogni ninfa e pastor delizia e cura
Onor de l'odorifera famiglia,
Tu tien d'ogni beltà le palme prime,
Sopra il volgo de' fior donna sublime.

. . . .

Porpora dei giardin, pompa dei prati,
Gemma di primavera, occhio d'aprile,
Di te le Grazie e gli Amoretti alati
Fan ghirlanda alle chiome, al sen monile.
Tu, qualor torna agli alimenti usati
Ape leggiadra o zeffiro gentile,
Dai lor da bere in tazze di rubini
Rugiadosi licori e cristallini.

. . . .
Non superbisca ambizïoso il Sole
Di trïonfar fra le minori stelle,
Che ancor tu fra i ligustri e le vïole
Scopri le pompe tue superbe e belle.
Tu sei con tue bellezze uniche e sole
Splendor di queste piagge, egli di quelle;
Egli nel cerchio suo, tu nel tuo stelo,
Tu sole in terra ed egli rosa in cielo!

Vedete a che punto, salendo di grado in grado, si può arrivare! Un altro esempio, perchè io credo che giovi valersi degli esempi anzichè procedere per elaborate dimostrazioni teoriche, lo abbiamo in un altro argomento anche più attraente, molto trattato dalla letteratura italiana: il bacio.

Dante Alighieri scolpì e condensò la poesia del bacio con un verso solo:

La bocca mi baciò tutto tremante.

Quante perifrasi dopo, quante amplificazioni e quanti allungamenti a quel tocco rapido e potente in cui il divino poeta seppe accogliere e condensare tutti li ardori, tutte le suggestioni del dramma d'amore! Ora andate a leggere (preferisco, o signore, che leggiate voi) come trabocchi la vena meridionale di Gian Battista Marini, descrivendo e celebrando baci d'amore; e come sottilmente teorizzi e pindarizzi sovr'essi uno dei poeti più cari alla propria generazione e che mantenne fino a noi una meritata fama; voglio dire Gian Battista Guarini, l'autore del *Pastor Fido,* l'emulo di Torquato Tasso nella poesia dell'idillio campestre:

....Quello è morto bacio a cui
La baciata beltà bacio non rende....

Dopo una lunga enumerazione, che è un continuo « crescendo » di raffinatezze e di languori, tutta quella melliflua onda di baci si chiude col distico di cadenza:

E son come d'amor baci baciati,
Gl'incontri di due cori innamorati.

I.

Contro tutto questo esagerare e sconfinare dell' artificio non esisteva tra noi un argine sicuro. L'umanismo per sè stesso era stato un forte coefficente di vita italiana, anzi l'aveva eretta e rialzata a più nobili ideali, fino a che perdurarono in Italia certe date condizioni. Ma pur troppo la vita italiana, voi lo sapete, decadde miseramente per tante cause che sarebbe fuor di luogo qui enumerare. La vita italiana si venne rapidamente fatturando e artificiando oltre ogni dire in tutti i suoi elementi.

Se poi metterete gli occhi in tutti gli strati di questa vita, facilmente apprenderete perchè la coltura finisse per diventare un futile fine a sè stessa. L'Italia mancò al proprio destino mentre le altre nazioni lo raggiungevano. Dopo ciò, era fatale che tutte le forze di questo grande organismo sviato dalle sue funzioni sane e gagliarde, invece di esercitarsi ed effondersi nel bene, si ripiegassero sopra loro stesse, e in molte guise scambievolmente si macerassero e si corrompessero. In tutti gli ordini della vita italiana sormontano e s' impongono l'artificio e la falsità. Mancò il gran rimedio tentato del rifacimento religioso, o riuscì solamente in parte. Mancò in tutto e per tutto il nobile sforzo balenato a qualche mente generosa della ricostituzione politica; e noi rimanemmo un paese che non poteva più bastare al presente, appunto perchè non aveva più un avvenire. Ed è dolo-

roso insieme e curioso il vedere come, più noi penetriamo nella essenza della vita italiana d'allora, più risaltano l'artificio e la corruttela che prendono il posto del sano e spontaneo operare. Bisogna rifarsi da gli usi della casa, principiando dalla cucina, dove la droga e il pigmento portano una specie di guerra micidiale agli stomachi. Certe morti celebri e poeticamente illustrate nei romanzi, (o miseria!) non sono altro che delle morti di indigestioni. Chi oserà più scrivere delle pagine pietose sul fato di Bianca Capello e di Ferdinanda de' Medici? Poi andate su su per tutte le forme esteriori della vita politica e principesca e sempre e da per tutto vi si affaccierà il medesimo fenomeno sconsolante. Un povero principe di Casa d'Este voleva che i suoi figliuoli intraprendessero un viaggio per l'Italia; ma dovette rinunziarvi perchè non si riuscì mai a combinar bene le precedenze nel passo delle porte fra lui e i principi delle altre Case d'Italia!...

A questa vita affatturata, ammanierata, depressa e miserabile nelle sue pompe, doveva corrispondere una falsa poesia, perchè la poesia, non bisogna mai dimenticarlo, è il riflesso ingenuo, spontaneo delle condizioni morali di un popolo. Questa poesia che non aveva più grandi ideali da cantare, dovette profondere i suoi tesori di melodia e di immagini intorno alle frivolezze; e più l'argomento era frivolo e più bisognava che il tono si alzasse, e le immagini si gonfiassero; più i sentimenti erano fiacchi e non sinceri, più bisognava che fossero manifestati con goffa ostentazione. Mancato lo scopo civile e lo scopo religioso, subordinati i grandi e seri uffici della vita alle sfarzose esteriorità, anche l'arte, anche la poesia dovevano seguire la legge; e sopra tutti gli alti ideali, a preferenza di tutti gli altri sentimenti, doveva essere valutato *lo stupore*.

Anzi la poesia seicentistica non è che una continua ricerca di questo unico intento: lo stupore. Il Marino,

a buon dritto, fu salutato il grande poeta dell'epoca, appunto perchè egli diede insieme la poesia e la poetica del suo tempo.

> È del poeta il fin la meraviglia.
> Chi non sa far stupir vada alla striglia.

E fedele a questa sua massima, voi lo vedrete sempre tormentare ed agitare il suo ingegno di poeta nato (perchè sarebbe ingiustizia grande il negare che il Marino fosse tale), lo vedrete arrovellarsi a pungere e a sovreccitare tutte le sue energie d'artista per contentare sempre e solo questa facoltà di secondo ordine: lo stupore. Poichè, bisogna riconoscerlo, o signore, la meraviglia, lo stupore, se non s'accompagnano a qualche altro grande e nobile sentimento, per sè stesse hanno qualche cosa di puerile e di frivolo; e si confondono facilmente colla curiosità prevalente nelle donnicciuole e nei bambini. Dante disse con ragione che lo stupore « negli alti cor tosto s'attuta. »

E per raggiungere lo stupore, quali i mezzi? I mezzi furono molti e assai ingegnosamente usati; ma prevalsero i così detti *concetti*. Che cos'è un concetto, poeticamente parlando? Ecco: una delle più forti magie della tavolozza poetica è il traslato; ma il traslato ha in sè stesso una vivacità breve ed esauriente, lampeggiando esso nella nostra fantasia da una certa idea di analogia o somiglianza. Bisogna dunque che il traslato sia semplice e che chiaramente appaia il nesso suo con l'oggetto che la fantasia avrà da illustrare *valendosi di lui*. Se al contrario noi prendiamo il traslato, non come strumento, come fine a sè stesso; peggio poi se moviamo da esso per procedere alla conquista d'un traslato ulteriore, si cade in un complicato e in un soverchio, che offusca la nostra fantasia invece di illuminarla, invece di scaldarla la raffredda; il nostro gusto insomma rimane offeso. La immagine invocata opportunamente

dall'artista per abbellire e dar rilievo all'oggetto si converte in una specie di miraggio perturbatore. Se io di un bel praticello d'aprile dico che esso è « sorridente » adopro un traslato che corrisponde perfettamente ad animare e rinforzare l'immagine della bellezza con un'altra ad essa molto conveniente ed affine; ma se, attaccandomi a quel primo traslato, ne genero un altro; e dico che i fiorellini bianchi del prato sono i denti e i fiorellini rossi sono le labbra manifestanti quel sorriso del prato, io casco in una goffaggine che abbuia e distrugge l'effetto che avevo ottenuto con la prima metafora.

Ebbene, di queste goffaggini fecero la loro delizia e il loro vanto continuo i poeti seicentisti; ed a tutti loro andò di sopra per ardimento, per audacia, per maliziosa abilità tecnica Giovan Battista Marini.

Alle volte si tratta di semplici allitterazioni, di puerili giuochi di parole:

> La vite, onde la vita è sostenuta,
> D'ogni calamità fia calamita.

Oppure:

> Se il crine è un Tago e son duė soli i lumi,
> Non vide mai più bel prodigio il cielo,
> Bagnar coi soli ed asciugar coi fiumi.

E qui non c'è solo giuoco di parole, ma c'è appunto quella sovrapposizione e quell'amalgama di più traslati insieme, a cui accennavo più sopra, che distruggerebbero tutta la bellezza della prima immagine, dato che essa fosse veramente bella.

Ma il Marino non effuse tutta quanta la sua potenza di poeta nel gioco lirico dei concetti. Egli ambì di trattare i diversi soggetti poetici cogli espedienti dell'arte sua, in modo da potersi cimentare coi poeti più insigni che lo avevano preceduto. E qui egli manifestò, ottenendo un infelice primato sovra i suoi contemporanei, la mancanza di ogni misura; ossia portò agli ultimi

termini la seconda delle massime colpe del Seicento; voglio dire la intemperanza.

Confuse lo sforzo colla forza; confuse l'abbondanza tumultuaria colla ricchezza vera. Il dire una cosa venti, trenta volte, parve a lui pregio migliore che il dirla una volta sola sobriamente ed efficacemente. Non si stanca mai di amplificare, di gonfiare, di esagerare. E quando è arrivato al vertice della sua infelice piramide, come quel re Salmonèo che voleva imitare Giove, lampeggia e tuona a tutto andare. Ma se guardate bene per entro al bagliore e al fumo, troverete un concettino che mette il burlesco accanto all'elefantesco, accanto al mostruoso, il puerile.

Questo il Marinismo ne' suoi punti più decisivi e più caratteristici. Riprendiamo gli esempi. A dare un'idea del grandioso i veri poeti dell'antichità ci avevano avvezzato con tocchi rapidi ed efficacissimi. Ricordatevi in tanti passi Omero. Ricordatevi Dante che ci mette davanti vivo e scolpito un gigante enorme:

> E com'albero in nave si levò;

oppure con una nitida immagine di proporzioni, ci fa vedere la statura di Lucifero:

> E più con un gigante io mi convegno
> Che i giganti non fan colle sue braccia.

Il Marino si accinge ad emulare questa potenza di rappresentazione e si illude di riuscirvi, profondendo a piene mani gli epiteti più significativi, pigliati alla rinfusa da tutto ciò che può associarsi all'idea di grandezza smisurata. Ecco una sua descrizione, a proposito d'Apollo che ha fulminato il serpente Pitone:

> Già l'ingordo Piton, che avea pur dianzi
> Co' fiati ardenti e con gli acuti fischi
> Secche le selve, impoveriti i prati,
> Uccisi i fiori e consumate l'erbe,
> E con la bocca e con la lingua immonda
> Distrutti i fonti ed asciugati i fiumi,

> Infetta l'acqua ed infamati i lidi,
> Con un bosco di strali in su la scorza
> Per man del biondo Dio giacea trafitto.
> E il superbo Cadavere, che ancora
> L'ali e la fronte orribilmente adorno
> D'aurate conche e di purpuree creste
> E l'aspra coda e lo scoglioso tergo
> Tinta di nera e squallida verdura,
> La foresta cuopria di fiera pompa,
> Svolte le immense e smisurate spire
> Distesi gli orbi e rallentati i nodi,
> Sotto il suo vasto sen lo spazio intero
> Occupato tenea di cento campi.

Un solo verso di Dante ci ha dato una pittura viva; i diciannove versi del Marino ci danno una farraggine di particolari affollati e inverosimili, che dopo avere ingombrata la nostra fantasia affaticandola, la lascia fredda e vuota.

E notate che questa sua emulazione nei temi ove meglio prevalsero i più grandi poeti è realmente un suo costante e infelice proposito. Egli non tralascia nelle lettere che scrive agli amici di vantarsi d'aver messo il piede dove l'avevano messo i sommi poeti suoi predecessori, e di essersela cavata con molto onore! Per esempio, dice all'Achillini che è molto contento del suo idillio l'*Orfeo,* e che gli pare di averlo trattato in guisa che egli non abbia a scapitarne, per quanti poeti (e sono tanti e così insigni!) si possano ricordare, a proposito di quel soggetto.

Alla nostra mente qui subito si affaccia, come una ironica condanna, quel gioiello d'ispirazione e di freschezza poetica che è l'*Orfeo* del Poliziano. Voi ricordate certo la dolcezza melodica, l'effusione passionata e schietta del lamento di Aristeo:

> Udite selve mie dolci parole
> Poichè la bella Ninfa udir non vuole!
> La bella Ninfa sorda al mio lamento
> Il suon di nostra fistola non cura;
> Però si lagna il mio cornuto armento
> Nè vuol bagnare il ceffo in acqua pura
> Nè vuol toccar la tenera verdura,
> Tanto del suo pastor gl'incresce e duole.
> Udite selve mie dolci parole
> Poichè la bella Ninfa udir non vuole!

A Gian Battista Marini pareva di aver fatto meglio dell'*Orfeo* del Poliziano! Ed io vi darò per tutto saggio alcuni versi nei quali descrive la fuga di Euridice. La bella sposa del poeta fugge davanti al pastore Aristeo, che ha cercato invano di espugnare il suo cuore con un interminabile e stucchevolissimo lamento. La Ninfa per tutta risposta, si mette a fuggire e incontra la morte, perchè, come sapete, trovò per istrada il serpente che la punse e la mandò al di là delle acque di Lete, ove il marito doveva poi andare a riconquistarla, vincendo, con la virtù della sua cetra il rigore della legge d'Averno. E il Marino così descrive la fuga di Euridice:

> Facean le bionde treccie
> (Amorosi trofei de' bianchi ordegni)
> Lacerate, grondanti ai negri busti
> A le ruvide querce aurei monili;
> E volando d'intorno
> A quelle belle e lucide catene
> Vi restò prigionier più d'un augello....

Che ne dite, o signore, dei capelli di Euridice convertiti in un paretaio?

III.

Però, dopo avere ricordati tanti difetti, non si può negare al Marino di aver portato qualche cosa di suo e di buono nella poesia italiana; e consiste, a mio creder, nella seducente musicalità, per cui fu detto che egli deve considerarsi come il vero ispiratore di Pietro Metastasio, il quale trovò poi modi e forme così confacenti allo svolgersi della melodia italiana nel secolo passato. Vera-

mente questo particolar merito al Marino non credo che con piena giustizia possa essere dato. Maestri di Metastasio furono piuttosto i greci e Torquato Tasso, della cui soave e nitida musicalità tanto hanno l'impronta i suoi versi, massime dove, lasciato il movimento degli sciolti, par che si riassumano e si condensino in quelle eleganti strofette, le quali così a ragione ci sorprendono per quella che il poeta soleva chiamare « la sua difficile facilità. »

Ad ogni modo nel poetare di Gian Battista Marini credo che si trovi un incremento felice di musicalità e che la poesia italiana possa vantarsene come di una nuova conquista:

> Io chiamo te, per cui si volle e muove
> La più benigna e mansueta sfera,
> Santa madre d'amor figlia di Giove,
> Bella Dea d'Amatunta e di Citera,
> Te la cui stella, onde ogni grazia piove,
> De la notte e del giorno è messaggera,
> Te lo cui raggio limpido e profondo
> Serena il cielo ed innamora il mondo.
> . . . .
> Dettami tu del giovanetto amato
> Le venture e le glorie alte e superbe;
> Qual teco in prima vissi indi qual fato
> L'*estinse* e *tinse* del suo sangue l'erbe.
> E tu m'insegna del tuo cor piagato
> A dir le pene dolcemente acerbe,
> E le dolci parole e il dolce pianto;
> E tu de' cigni tuoi m'impetra il canto.

Tutta quella pròtasi dell'*Adone* suona veramente come una magnifica sinfonia. A quest'onda deliziosa il senso del lettore si lascia trascinare e volentieri oblia... Tante cose oblia! Oblia, per esempio, la finezza più riposta, ma tanto più pregevole dei variati e melodici atteggiamenti, che i poeti avevano saputo indurre nell'endecasillabo e nelle rime. Non c'è più quella indefinita, varia, libera accentuazione che tanto piace nei trecentisti, nei quattrocentisti e nell'Ariosto. Si direbbe che il Marini è come il precursore di certi musicisti facondi e felici ma superficiali della sua Napoli; e che con un mezzo

solo, al par di essi, egli vuol attrarre e conquidere l'animo di chi l'ascolta.

Un altro pregio è certo la affettività, la esuberanza del sentimento tutta meridionale che trabocca dall'animo del Marino, massime quando descrive certi affetti e certe commozioni di un'indole, a dir vero, non nobilissima. Talvolta egli ha realmente un estro e una fantasia di sensualità che nessun poeta italiano aveva ancora raggiunto... E qui vi chiedo, o signore, che mi crediate sulla parola anzichè indurmi a citarvi degli esempi...

In questo egli emulò le pagine soavissime, seducentissime del suo conterraneo il Pontano che, per dir vero, aveva già stracciato quasi tutti i veli che cuoprono l'amore.

Ma Giovan Battista Marini, per raffermare e rinforzare il primato suo fra i poeti del suo tempo, non poteva sottrarsi ad un assunto, che allora sembrava obbligatorio nel giudizio pubblico. Anch'egli, ahimè, il poeta lirico che tutti i paesi acclamavano ed invidiavano all'Italia, non si sentiva completo se non imboccava l'epica tromba e non regalava all'Italia il suo poema epico!

Tutti già da tempo l'aspettavano. Ed egli lasciava dire, promettendolo; e di mano in mano faceva vedere con molta diplomazia qualche saggio di quello che sarebbe stato il suo gran lavoro, enunciandolo come il coronamento dell'edificio. E venne l'*Adone*. Ma è appunto in questo poema, o signore, che appare manifesta la grande deficenza di questo artista; e la sproporzione che esiste fra la sua fortuna e il suo merito.

La macchina dell'*Adone* è tuttociò che si può pensare di più frivolo e di più meschino. Tutto si riduce alle peripezie ed alle avventure amorose della Dea del piacere col giovinetto figlio di Mirra. E poichè da questo magro idillio non si poteva cavare un poema, se non gonfiandolo ed imbottendolo in tutti i sensi, così la

macchina è complicata ed allargata introducendovi le più strane e futili immaginazioni che mai si potessero escogitare dalla mente di un poeta perdigiorni.

E non crediate che per questo il Marino declinasse da nessuna pretesa degli epici suoi contemporanei e predecessori. Egli crede di aver fatto rivivere la vera epopea in tutta la serietà della sostanza e con tutte le grazie della forma. A nulla egli rinuncia; nemmeno al proposito dell'allegoria. Voi sapete che al Tasso, letta la *Gerusalemme Liberata,* i critici dissero: non c'è poema epico perfetto, se non ha la sua allegoria, che porga l'alto senso recondito dell'invenzione nell'insieme e in tutte le sue parti. Dov'è la allegoria della *Gerusalemme?...* E il povero Torquato dovette stillarsi il cervello e contentarli!

Il Marino non aspettò che gliela domandassero. Al suo poema diede dunque un' allegoria e la diede per giunta eminentemente morale. Ci voleva tutta quanta la sua sfacciataggine! Il poema è tutto un tessuto di scene non certo peccanti per eccesso di etica austerità, come potete immaginare; ma egli non si sgomenta. Sa così bene trar partito dalla disinvoltura del suo ingegno che riesce a cavar fuori delle formule morali da quel soggetto. Per esempio, nel canto VIII sono descritte le più intime scene d' amore tra i due eroi del poema. Ebbene: anche il canto VIII ha in testa la sua brava allegoria:

Il Piacere, che nel giardino del Tatto sta in compagnia della Licenza, allude alla scellerata opinione di coloro che danno al Senso una indebita signoria sulla Ragione.

Il che ci fa pensare a quel gesuitismo artistico tanto di moda in questo tempo, secondo il quale si dipingevano, per esempio, delle Veneri licenziosette anzi che no e poi, messoci accanto un teschio di morto, si facevano passare per Maddalene pentite e penitenti. A che non s'arriva sottilizzando e distinguendo? Voi ricorderete di

quel frate che, trovandosi di venerdì con avanti un bel cappone arrosto, gli disse: *baptizzo te carpam!* E se lo mangiò con la coscienza tranquilla.

Il fatto è che viene un senso di dolore e di nausea a pensare come la materia epica, così nobilmente materiata di spiriti cavallereschi e cristiani dall'anima di Torquato Tasso, potesse cadere tanto in basso. Veramente fa pena il doverlo dire, ma bisogna pur dirlo. Ogni paese, ha il poema che si merita; e se l'*Adone* è il poema delle classi colte della società italiana del Seicento, è forza convincersi che queste classi meritavano e dovevano aspettarsi ogni peggior castigo.

Vi basti sapere, o signore, che quest'eroe, di cui nella protasi il poeta si propone di cantare le gesta « alte e superbe » in sostanza non ha che due sentimenti che in lui prevalgono: la cupidità e la paura. La paura di Adone è descritta dal Marino con termini che fanno stupore veramente, perchè non si intende come mai il poeta non abbia avuto l'accorgimento di dissimularla per quel naturale e pietoso amore che doveva professare ogni poeta al proprio eroe. A un certo momento, sopraggiunge Marte geloso. Sentite come l'eroe s'atteggia dinanzi al suo rivale, sotto gli occhi della donna amata.

> Pallido più che marmo, è freddo e muto
> Mentre ch'apre le braccia e parlar vuole,
> In quella guisa che talor, veduto
> Dalla lupa del bosco il pastor suole!
> . . . .
> Ed è sì oppresso dal dolor che l'ange
> Che al pianto della Dea punto non piange!

Miserabile vigliacco! Vi ricordate in Omero Paride sfuggito all'asta d'Aiace e piangente al cospetto di Elena? Ma Paride è un vero eroe di fronte a questo cinedo che non sa che piagnucolare all'appressarsi del suo rivale; ed è tanto preoccupato della sua paura, che nemmeno lo tocca il pianto della Dea che egli ama!

Vi ripeto: se il poema *Adone* dovesse essere simbolo dell'Italia del suo tempo, bisognerebbe spiegare un altro grande miracolo; cioè come un popolo caduto così in basso abbia potuto trovare delle vie recondite e meravigliose per rialzarsi.

Fatto è, o signore, che l'Italia si rialzò dal suo grande decadimento politico, morale ed artistico. Come questo sia avvenuto non è assunto mio il dimostrare. Il miracolo avvenne; e noi dobbiamo compiacerci che sia avvenuto, e tanto più quanto la nostra caduta era stata più miserevole e profonda.

La poesia apparve rinvigorita dalla cultura dell'umanesimo, quando dietro ad esso esisteva il nerbo di una vita forte, nazionale, consapevole di sè e degna di un grande avvenire. La poesia mancò completamente a sè stessa quando non rimasero avanti a lei che dei modelli freddi, non più animati dai forti spiriti di una vita circostante. Noi avevamo profusi i tesori della nostra vita arricchendone le altre nazioni; avevamo comunicate ad esse tutte le forze del nostro risorgimento; e quella che seguì al di là delle Alpi fu una ascensione di popoli in molta parte aiutata dall'opera degl'italiani. Ma le altre nazioni, accanto e sotto alle spoglie del vecchio umanismo, sentivano vigoreggiare una giovane vita, e seppero innestare gagliardamente il nuovo sull'antico.

La Spagna, l'Inghilterra, la Francia, ebbero la loro vita nuova. Noi, pur troppo, l'avevamo avuta. Nessuna meraviglia quindi che delle fiorenti letterature sorgessero in quei paesi; e la nostra declinasse e quasi si spegnesse. Quelle nazioni non avrebbero dovuto dimenticare l'Italia ed essere così ingrate e dure verso lei. Noi avevamo dato, per così dire, l'olio della nostra lampada per illuminare le lampade altrui, rimanendo al buio.... Ma che giova recriminare e piatire? L'importante a ricordare si è che, a poco a poco, la coscienza nazionale si rifece

anche da noi; si rifece dapprima in forma effimera ed appena osservabile, poi si venne contornando e rafforzando. La vita tornò ad avere uno scopo civile per l'Italia; e con la coscienza di essa l'arte si rinnovò.

Il *marinismo* rimase semplicemente un fenomeno di patologia letteraria, meritevole d'essere studiato.

VITTORIO ALFIERI
(1749-1803).

I.

Vittorio Alfieri è troppo grande tema per un breve discorso; ond'è naturale (a tacere anche degli altri motivi) che io sia tutt'altro che fiducioso di me stesso, intraprendendo, dinanzi a voi, l'odierna conferenza. Ma nello stesso tempo io vi dico, o signore, che il parlare d'Alfieri a Firenze è cosa che mi attrae e, in qualche modo mi affida.

Qui la figura del grande astigiano non ci appare subito funestata dal terribile pugnale « *onde Melpomene Lui tra gl' itali vati unico armò* » come lo ricordava Parini e come egli amava talvolta di rappresentare sè stesso. Qui la sua accigliata figura si spiana alquanto e quasi ci sorride con domestica benevolenza. E voi sapete il perchè, o signore. Firenze, fra tutte le città del mondo, fu quella ove Vittorio Alfieri amò meglio di vivere e ove fu contento di morire. Questo amore al bel paese e alla bella città si manifestò molto per tempo nella sua vita. Circa a ventisette anni egli intraprese il suo primo viaggio per l'Italia. Era irrequieto, scontento, malinconico. Si sentiva ignorantissimo; e nell'animo suo si alternavano ora un desiderio disperato di sapere, ora un insuperabile disprezzo di ciò che non sapeva; e andava e passava, tra curioso e sdegnoso, per le varie città d'Italia. Milano, paragonata alla sua Torino, gli

parve addirittura spiacevole. Quando gli presentarono nella biblioteca Ambrosiana alcuni codici preziosi, torse il viso sprezzante e disse che preferiva assai la vista d'un bel cavallo. Passò da Parma, Piacenza, Modena, quasi appena degnandosi di guardare dagli sportelli della vettura. Bologna coi suoi quadri non l'interessò; con le sue strade tortuose e co' suoi portici pieni di frati e di preti lo riempì di malumore... Ma giunge a Firenze e, a un tratto, ecco che tutto cangia! Firenze conquista l'Alfieri come una bella donna; e comincia allora in lui ad agitarsi il proposito di rifare la sua vita, di ricostituire la sua educazione. E determinando poi meglio il suo obiettivo, egli non fa che ripetere ne' suoi discorsi e nelle sue lettere: vivere, pensare, sognare anche, in toscano! Ricordate che questa città, in mezzo alle tante traversie della vita burrascosa, diventò il porto tranquillo, al quale sempre agognava. Nel 1792 ebbe a passare in Francia gravissime molestie. Egli e la sua donna per poco non furono soprafatti ed uccisi dalla plebaglia dei sanculotti, mentre uscivano di Parigi, essendo creduti dei nobili francesi emigranti. Aggiungete la perdita di denari, di manoscritti, di libri; e immaginate voi quale dovette essere l'umore di quell'uomo tanto facilmente irritabile. Il furore « misogallico » che già gli bolliva dentro da un pezzo, scoppiò addirittura. Ma appena giunge in Toscana, appena vede le cupole, le torri e i palazzi di Firenze, l'animo suo mirabilmente si rischiara e si rasserena, e va ripetendo un suo verso composto fino dal 1783: « *Deh che non è tutto Toscana il mondo!* » Narra egli inoltre nella sua vita che « *l'aver ritrovato questo vivo tesoro della favella nella voce del popolo fiorentino lo compensò nell'animo suo di tutto ciò che aveva perduto; i suoi libri, i suoi manoscritti, i suoi stessi denari confiscatigli e rubatigli dai rivoluzionari francesi.* » Ricordate infine che Vittorio Alfieri condusse qui gli ultimi anni della sua vita abbastanza

tranquillo; qui, accanto a Galileo e a Michelangelo, ebbe degno sepolcro erettogli dalla pietà della sua donna e col consenso della cittadinanza. Intorno a quel sepolcro veglia la pietà riverente del popolo fiorentino.

II.

Per comprendere il grande significato che ha nella letteratura e nella storia d'Italia Vittorio Alfieri bisogna, si capisce, riportarsi ai tempi.

In quel periodo di lunghissima pace che ebbe l'Italia dal 1749 (l'anno appunto in cui l'Alfieri è nato) al 1796 sarebbe grave ingiustizia il dire che tutto fu ignavia, inedia e peggioramento nella penisola.

I costumi seguitarono ad ammollirsi, ma bisogna pur anche riconoscere che l'orizzonte delle idee cominciò ad allargarsi e rischiararsi. Persino in quei vecchi e logori organismi dei governi d'allora si fa sentire una certa inquietudine di nuovo, una certa velleità di riforme. Nel pensiero poi il risveglio è evidentissimo. Giovan Battista Vico e Giannone sono morti, ma intanto l'Italia meridionale vanta il marchese Filangeri, Melchiorre Delfino, Mario Pagano e l'abate Galliani, il quale, recatosi a Parigi, prese, a confessione degli stessi francesi, lo scettro dell'arguzia pronta e dello spirito scintillante, caduto per morte di mano al signor di Voltaire. Nell'Italia superiore abbiamo i due Verri, il Beccaria, il Palmieri, il Ricci, l'Ortis, il Genovesi. Però v'ho detto che il Vico e il Giannone erano morti. La pura tradi-

zione del pensiero italico pare, in qualche guisa, interrotta; ma non è senza un forte compenso; poichè è grande e benefico il movimento delle idee che vengono d'oltremonte. In sostanza, o signore, di queste idee forestiere noi non dobbiamo dolerci, poichè l'Italia non poteva isolarsi e sequestrarsi da quella impetuosa corrente di rigenerazione intellettuale che agitava le più civili nazioni d'Europa. Possiamo anche aggiungere, a nostro conforto, che se la tradizione scientifica della nazione in qualche guisa declinò, la virtù del genio paesano ebbe campo di vigorosamente esprimersi e affermarsi nel campo letterario. Gli influssi francesi anche qui non mancano, e così quelli inglesi; nel teatro e nel romanzo siamo, si può dire, soffocati dalle sovrabbondanti imitazioni che vengono dalla Francia e dall'Inghilterra; ma intanto il Baretti rialza il tono della critica e fa conoscere Guglielmo Shakespeare; il Cesarotti scrive libri sopra la filosofia delle lingue e traduce l'Ossian; mentre da ogni parte, anche quegli scrittori che paiono più ligi alle tradizioni arcadiche e frugoniane di tanto in tanto sono rialzati e rianimati da un soffio di vita nuova. Esempi lo stesso Frugoni, il Savioli ed altri. Fatto è che tutto questo apparecchio e tutto questo movimento noi vediamo metter capo a tre scrittori, che sono tre artisti di primo ordine: il Goldoni, il Parini e l'Alfieri. Il Goldoni con intuito meraviglioso riconduce l'arte alle fonti del naturale; Giuseppe Parini le ricompone la dignità morale e fa che riprenda la sua missione civile; in quest'arringo entra tempestando Vittorio Alfieri e vi porta un fuoco di combattimento e una forza di sdegni di cui non avevamo idea, forse, in Italia dopo che Dante Alighieri era disceso nel sepolcro. E non crediate che si tratti di uno sfolgorio di forze sregolate e inconsapevoli; si tratta invece di una vera e ordinata e voluta potenza d'apostolato civile e politico che domina lo spirito di Vittorio Alfieri; e per trovare

qualche cosa di simile dobbiamo risalire a Nicolò Machiavelli.

Però io mi affretto ad affermare, o signore, che la grande potenza di Vittorio Alfieri è espressa nelle sue dicianove tragedie. Le *Rime*, le *Commedie*, le *Satire*, gli *Epigrammi*, *l'Etruria liberata*, il *Misogallo*, il volume *Della Tirannide*, e la stessa sua *Vita*, quantunque sia un documento preziosissimo di sincerità umana e d'un animo cavalleresco, generoso e, sotto la scorza un po' ruvida, inclinato ai sentimenti più gentili, tutte quest'opere, io dico, non avrebbero avuto grande presa sullo spirito del pubblico italiano, se dietro la figura del fiero conte astigiano la fantasia del pubblico non avesse visto grandeggiare la Musa della tragedia alfieriana, che ha agitato dintorno a noi tante ombre insanguinate e dolenti. Alla vena comica e satirica dell'Alfieri mancano doni troppo necessari; manca quella bonaria semplicità e quella arguzia spontanea che sono gran parte della forza del poeta satirico e comico. E quantunque una o due delle sue commedie ci sorprendano per l'altezza del concetto sociale che le informa; e alcuni suoi epigrammi abbiano continuato a circolare per tutte le classi del popolo italiano, e uno di essi sia rimasto come uno schema programmatico della nostra rivoluzione civile e politica per oltre mezzo secolo (*Vescovi e preti — Sien pochi e queti*, etc.) io non credo di essere irriverente verso la sua memoria affermando che, se altro l'Alfieri non avesse composto che le opere minori, poco si parlerebbe oggi di lui.

E non dubito parimenti di affermare che anche sul suo teatro tragico il tempo ha esercitato l'opera sua di distruzione. Ma questo è un fatto d'un ordine molto differente. Sì, è vero: il teatro di Vittorio Alfieri non ha più da lunga pezza la notorietà e la popolarità che ebbe un tempo. Se non è il caso che qualche attore meraviglioso evochi le figure di Saul o di Filippo, esse

non compaiono più sulle nostre scene. Anche il buon popolo, questo strato profondo nel quale pareva così durevolmente penetrato lo spirito tragico di Vittorio Alfieri, anche questo ultimo suo cliente domenicale dei teatri diurni, a poco a poco lo ha abbandonato. Oggi il popolino nostro preferisce di commuoversi alle peripezie di *Nanà* e di piangere tutte le sue lagrime alla morte della *Signora dalle Camelie!* Ma questo, a guardar bene, o signore, è fato comune. L'opera teatrale ha in sè stessa uno spirito d'arte che può renderla eterna innanzi alla critica e alla storia; ma ha nello stesso tempo una ragione di caducità, che, dopo un breve periodo, la toglie irremissibilmente alle pubbliche scene. Chi pensa oggi a rappresentare i capolavori di Eschilo, di Sofocle e di Euripide? E del grande teatro francese non è avvenuto lo stesso? Se non ci fosse a Parigi un teatro che è un'istituzione razionale fondata apposta per tener vive le rappresentazioni di certi capolavori, quante volte credete voi che a Parigi si rappresenterebbero il *Cid,* la *Fedra,* il *Misantropo?* Rimane, meravigliosa eccezione, il teatro di Guglielmo Shakespeare. Ma anche sul conto del sommo tragico inglese ho un'idea che voglio manifestarvi. Suol dirsi che lo Shakespeare non passa dalla scena perchè, solo, ne' suoi personaggi egli ha saputo esprimere l'uomo eterno. Esagerazione! L'uomo eterno è anche in Filottete, in Rodrigo, in Alceste. Io credo che il tragico inglese stia ora beneficiando il lungo e immeritatissimo oblio nel quale l'Europa l'ha tenuto per più di due secoli. Ma venendo al fatto, quanti drammi di Shakespeare tengono ancora la nostra scena, fra i tanti che ne compose? Cinque o sei a dir molto; e per giunta poco o molto ridotti e accomodati al gusto moderno; ed è tutt'altro che improbabile che anche questi pochi col tempo vengano messi in disparte. Questo non toglierà naturalmente nè al *Re Lear,* nè all'*Amleto,* nè al *Macbeth* di

essere dei meravigliosi capolavori e di essere per tali ammirati da quanti con intelletto d'arte li leggeranno.

Ma venendo un poco più presso al nostro argomento, io mi son domandato più volte: Le critiche fatte al teatro di Vittorio Alfieri in quale categoria dobbiamo noi collocarle? Hanno ragione, per esempio, i due Schlegel e madama di Staël che lo considerano come un autore tragico convenzionale, freddo, fuori della vita? Ebbe ragione il Lamartine quando con quella sua consueta superficialità di critica, lo chiamò « un Seneca senza Roma? »

Per essere almeno fortemente dubitosi che questi signori avessero ragione, bisognerebbe che fossimo certi che, leggendo l'Alfieri, essi lo hanno ben capito. Ora, essendochè anche per noi italiani l'Alfieri è circondato di molta oscurità ed è anzi a ragione censurato di questo; e considerando che se vi è autore drammatico che sfugga gli apparati esteriori e che tutto il valor suo concentri nell'intima significazione del soggetto per virtù dello stile è appunto l'Alfieri, e che quindi per arrivare fino a lui fa d'uopo possedere tutte le più sincere e più complete ragioni della critica, permettetemi, o signore, di non credermi irriverente se dubito che i due Schlegel e madame di Staël e il Lamartine conoscessero abbastanza l'Alfieri per poterlo sicuramente giudicare!

III.

Noi, per giudicare bene l'Alfieri tragico, dobbiamo anzitutto ricercare quale idea egli si fosse formata della tragedia prima di accingersi a comporne; e da quali concetti e sentimenti egli fosse accompagnato nello svolgere la serie delle sue composizioni tragiche. Per intendere questo fa d'uopo tornare alla sua vita.

Abbiamo accennato come egli venne su e quanto poco studiasse nell'infanzia e nella adolescenza. Confessa egli stesso che « sdegnò ogni studio. » Ma ferveva in lui il bisogno del sapere. Di tanto in tanto gli balenava il fantasma luminoso e attraente della gloria; talvolta anche era preso da un'indicibile vergogna della propria ignoranza; e allora pareva che due uomini lottassero aspramente dentro di lui. In sostanza la sua è una educazione letteraria che comincia tardi e procede malissimo; cioè confusa, interrotta, a sbalzi, per colpi di sorpresa e per impeti di entusiasmi subitanei e fortuiti. Per esempio: oggi gli capita in mano Plutarco, ed ecco che lo investe il desiderio di celebrare gli uomini meravigliosi dei quali ammira le gesta; domani legge la canzone *Alla Fortuna* di Alessandro Guidi, e si esalta, s'infiamma, si dibatte sul divano ove siede, tanto che è costretto ad interrompere la lettura; e giura che ode suonare dentro di sè una voce che gl'impone di rivelarsi al mondo poeta.

Così di mano in mano la sua vita passa sempre fra

queste scoperte, fra questi subiti entusiasmi. Oggi è Sallustio che lo attrae per cimento di stile; domani sarà Tito Livio, che un impiegato gl'impresta nel suo viaggio interrotto da Sarzana a Firenze; più tardi, a Siena, sarà Macchiavelli quando l'amico Gori gli mette per la prima volta nelle mani un esemplare delle opere del segretario fiorentino.

Ed ogni volta che fa di queste scoperte, ecco che si rinnovano questi abbandoni completi del suo animo ad un'ammirazione sconfinata, assoluta e del tutto libera da ogni temperamento e da ogni governo della critica. Così, sull'ultimo limite della sua vita, a cinquant'anni, quando nessuno di noi oserebbe pensarci, si mette a studiare il greco; ed essendo riuscito colla ferrea forza del volere a superare anche questa volta ogni ostacolo, ne diventa tanto glorioso che fonda l'ordine del divino Omero e crea sè stesso primo cavaliere di quell'ordine!

Insomma, se devo tutto rendere con un'immagine, a me Vittorio Alfieri dà l'idea d'un eterno studente di umanità e rettorica. Per aver cominciato ad esserlo tardi, egli è costretto ad esserlo per tutta la vita.

Questo singolare e forse unico procedimento educativo doveva avere ed ebbe delle conseguenze gravissime. Vittorio Alfieri — l'eterno studente — della tradizione e della autorità classica non dubita mai. Sotto questo aspetto, chi guarda nell'animo suo trova una grande somiglianza con quei primi umanisti del nostro Rinascimento i quali accoglievano con una venerazione incondizionata tutto quello che veniva dalla sacra antichità. Infatti in Alfieri quello che ci sorprende subito è la sua assoluta mancanza di quello che siamo usi di chiamare il « senso critico, » tutte le volte che egli si trova di fronte a un classico e questo tanto più ci meraviglia se pensiamo ch'egli visse in mezzo a così grande espansione e libertà di critica. In quell'epoca la Francia aveva il

suo Diderot, la Germania il suo Lessing, e l'Italia il suo Baretti per tacere di tanti altri. In mezzo a tutti questi uomini che esaminano liberamente l'antichità, la discutono, la negano anche, Vittorio Alfieri non sa che adorare, adorare sempre. Egli, così libero in tutto il resto, qui è sempre entusiasticamente devoto e sottomesso; e fa sopratutto meraviglia vedere come a lui manchi quel senso equanime di *graduazione,* senza del quale è impossibile la verità dei giudizî. Egli dice indifferentemente « *il divino Sallustio, il divino Tacito* » come dice « *il divino Omero, il divino Dante.* » Quest'ammirazione, che io direi monometrica, dell'Alfieri ebbe certo una grande influenza sul modo che egli adoperò nel concepire la tragedia. Ricordiamo ancora che Vittorio Alfieri fu un conte democratico, odiatore di tiranni se mai ce ne furono. Ma come fu un patrizio democratico, così io direi che tenne molto ad essere un poeta patrizio. Tutto quello ch'egli aveva conceduto di buon grado nel campo dell'araldica, lo voleva riconquistare nel campo delle lettere; e fu in sostanza, il poeta più rigidamente aristocratico che potesse immaginarsi.

Da questa educazione e da questa indole l'Alfieri fu mosso a cercare la via che meglio poteva renderlo originale; e vi riuscì spingendo all'ultimo limite, cioè alla sua più rigida espressione, il tipo della tragedia pseudo classica.

Egli avrebbe voluto affermarsi poeta più rigidamente classico dei classici stessi. E notate altro contrasto. Mentre nel campo della politica gettava via tutti i vecchi vincoli e saltava tutti i vecchi confini, nel campo delle lettere egli amava studiosamente tutto quello che vi ha di autoritario e di coercitivo. Come certi poeti lirici amano di moltiplicare le difficoltà del ritmo e della rima perchè il magistero dell'arte loro risulti più evidente e più prezioso, Vittorio Alfieri immaginò una tragedia ridotta alla sua più rapida e secca espressione, dove ciò che

si intendeva per tradizione classica non era solamente osservato con riverenza ma anche oltrepassato con una specie di zelo feroce. Così, l'orgoglioso poeta, volle circoscrivere il proprio agone e farlo angusto e difficile per meglio in esso fieramente grandeggiare; a somiglianza di quell'atleta che volontariamente si carichi di pesi o si leghi un braccio nella lotta perchè meglio appaiano la sua agilità e la sua forza.

Vedete fatto strano! Vittorio Alfieri non discute mai l'autorità degli antichi. Eppure quella autorità è ormai discussa da tutti. Perfino Pietro Metastasio, quel mansueto e mite abate che assai volentieri si genufletteva dinanzi a Maria Teresa suscitando gli sdegni dell'astigiano, perfino il buon Metastasio paragonato a Vittorio Alfieri nelle opinioni letterarie diventa uno spirito indipendente, quasi un rivoltoso. Infatti egli, commentando la poetica d'Orazio, esprime idee e intendimenti evidentemente più larghi, più sciolti — direi con moderno vocabolo — più liberali di quelli che esprime l'Alfieri. Del Baretti, del Conti, dei due Gozzi è inutile ch'io parli. L'Alfieri invece mette tutta la sua compiacenza e il suo orgoglio nel restringere sempre più i vincoli che regolano il componimento tragico, e non gli garba e allontana da sè tutto quello che può avere l'aria di una concessione e d'un lenimento; tutto quello che può essere inteso come una facilitazione a conseguire l'effetto. Egli vuole essere solo colle proprie forze e privo d'ogni aiuto; solo a proseguire uno schema di tragedia nuda, inamabile, talvolta persino mostruosa e feroce. Raccolto e fisso in questa idea, vede quanto partito sapessero i tragici cavare dai cori; e bandisce i cori. — Legge i tragici francesi, nota quanti argomenti di facilitazione alle scene e di preparazione alle catastrofi essi traggono dall'intervento delle nutrici e dei confidenti; ed egli bandisce le nutrici e i confidenti. — Legge nella poetica d'Orazio che il quarto per-

sonaggio dell'azione non deve incaricarsi di parlare troppo, ed egli prende alla lettera il consiglio, lo muta in precetto, lo esagera e restringe l'azione delle sue tragedie quasi sempre a tre soli personaggi. — L'amore egli sa, egli sente, quale dilettoso e magico coefficente sia per tenere i cuori della folla, esaltarla, commuoverla; ebbene, egli bandisce dalle sue tragedie anche l'amore! Le donne amanti d'Alfieri sono per lo più delle figure secondarie; amano sciaguratamente, e sono sempre vittime d'una potenza superiore che loro toglie perfino la possibilità del contrasto. Una fatalità ineluttabile, una politica feroce invade l'ambiente, ed esse, le povere e deboli vittime, o la subiscono inconscie o sono spazzate via come foglie dal turbine. Una sola volta l'Alfieri si mette di proposito a comporre una tragedia che ha per base un vero amore femminile. Ebbene, anche questa volta egli è sedotto dal suo demone; e in tanta abbondanza di soggetti, va proprio a cavar fuori *Mirra,* documento mirabile del suo ingegno, una delle prove più vittoriose delle sue facoltà tragiche; ma voi sapete quanto poco lo aiutasse la scelta dell'argomento! — E non basta. Nessuno ignora quale efficacia e quanta facilitazione all'effetto teatrale abbiano derivato gli altri poeti tragici dalla effusione lirica abilmente innestata all'azione e al dialogo serrato delle tragedie. Non la sdegnarono certo i greci, e basterebbe ricordare sopra tutti Euripide. Dei moderni è inutile parlare. Quanta parte, per esempio, non verrebbe diminuita del teatro tedesco e spagnolo se si volesse sopprimere la lirica? Ebbene: anche di questo elemento il nostro Alfieri si mostra sdegnoso. Egli getta da sè, dal suo bagaglio poetico tutto quello che non è nuda e rigida e laconica espressione dello schema drammatico. Non si ferma mai a cogliere un fiore lungo i margini della sua strada; e corre austero e rapidissimo verso la propria meta.

Tale si formò nella mente di Vittorio Alfieri l'ideale

della tragedia e tale volle esprimerlo. Egli lo definì in un passo della sua lettera in risposta a quella di Ranieri Calzabigi, il quale gli aveva scritto una lunghissima tiritera infarcita di erudizione indigesta, sopracarica di lodi e mescolata anche di qualche critica non sempre infondata. Il fiero conte, che non rispondeva quasi mai alle critiche che gli giungevano da ogni parte d'Italia o in senso laudativo o in senso di biasimo, al Calsabigi rispose: « *Vorrei la tragedia di cinque atti, piena, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto: dialogizzata dal solo personaggio, attore, non consultore, o spettatore: la tragedia di una sola tela, ordita, per quanto si può, servendo alle passioni: semplice per quanto l'uso d'arte il comporti: tetra e feroce per quanto la natura lo soffra: calda quanto era in me. Ecco la tragedia che io ho concepito. Per questa volli, sempre volli, fortissimamente volli.* »

IV.

Gli effetti di tanta rigidezza schematica inducente a tanta servitù volontaria, vogliate anzitutto considerarli nel loro lato negativo.

È certo, per esempio, che nelle tragedie di Vittorio Alfieri voi sentite sempre e solo le voci degli uomini, quelle delle cose e dell'ambiente quasi mai. Nei teatri degli altri poeti noi non possiamo disgiungere questi due elementi, i quali potranno essere distribuiti in diversa mi-

sura, ma stanno sempre fra loro in una certa utile proporzione. Se noi, caso per caso, tragedia per tragedia, raccogliamo dentro il nostro spirito l'azione complessa e concorde di questi due diversi coefficenti, i grandi effetti ci saltano subito agli occhi. Basterà ricordare in esempio alcune tragedie di Shakespeare ove è manifesto che gli animi degli spettatori rimangono sempre divisi tra l'azione dei singoli personaggi e quella dell'ambiente. Come, ad esempio, potreste sommare le emozioni poetiche che produce nell'animo vostro l'*Amleto,* senza distinguere la parte dovuta a ciò che vi ha di fantasticamente suggestivo nella rappresentazione dei luoghi, dall'azione pura e semplice dei personaggi? Come non tenerne conto nella scena della piattaforma di Elsinora in quell'alto silenzio della notte, colla voce delle guardie che si rispondono, prima che appaia lombra del padre d'Amleto?... Poi la vita interiore di quella corte danese, con quel teatro dov'è combinata dallo spirito vendicativo del giovane principe la scena che farà confessare al delinquente il suo delitto; e poi il cimitero dove echeggiano le lepidezze dei becchini; e poi, mentre suona la voce malinconica di Amleto, i suoni della lugubre sinfonia che accompagna al sepolcro il corpo della povera Ofelia.... Tutta questa eloquenza de' luoghi e delle circostanze concorre moltissimo all'effetto dell'azione; toglietela e molta parte del sentimento tragico vi sfumerà.

Invece l'Alfieri, piantato sul suo alto coturno, rinunzia con gesto sprezzante a tutto ciò. Egli vi colloca i suoi personaggi dinanzi ad un freddo colonnato dorico; e lì, nello spazio di poche ore debbono vivere, soffrire, morire. Egli arriva a sottilizzare, a spiritualizzare talmente i suoi caratteri che talora egli è costretto a *disumanizzarli.* Io non so trovare altra parola per esprimere il mio concetto. E come si compiace egli di tutto questo sfrondare, condensare, scheletrizzare! Si direbbe che se anche di quel piccolo apparato esteriore egli potesse

far getto, lo farebbe tanto volentieri onde così richiamare e concentrare tutto lo spirito e tutta l'azione tragica nel mero e invisibile teatro della umana fantasia.

Ma quando colla vigoria scultoria del verso, colla veemenza delle passioni, nel dialogo serrato, nella successione delle scene correnti verso la catastrofe, egli arriva a rapirci e a portarci in quel mero e invisibile teatro della umana fantasia, o signore, allora come ci avvediamo che Alfieri è davvero grande! E ci vengono spontanei alla memoria i versi che a lui volgeva il Parini:

> Come dal cupo, ove gli affetti han regno,
> Trai del vero e del grande accesi lampi,
> E le poste a' tuoi strali anime segno
> Pien d'inusato ardir scuoti ed avvampi!

Giorgio Hegel, investigando la essenza del componimento tragico, dice che bisogna istituire una certa equazione estetica fra la tragedia e la statuaria. Leggendo questo passo del filosofo tedesco, la mente corre subito all'Alfieri, e la comparazione assume un carattere tanto individuale, che pare che il filosofo l'abbia fatta pensando a lui. Quel marmo nudo, quelle linee austere e semplici, senza vaghezza di fondo, senza ambiente, senza policromia, mute, fredde; ecco veramente la tragedia d'Alfieri! Questa somiglianza colla scultura non ha solo, o signore, un carattere figurativo e superficiale ma qualche cosa di intimo e di profondo. Dinanzi alle più perfette tragedie dell'Alfieri si prova un sentimento assai somigliante a quello che ci fanno provare alcune delle opere più celebrate della statuaria antica.

Di lui si potrebbe dire quello che il Wielland disse di Cristoforo Glück, il fondatore del melodramma moderno. Anche Vittorio Alfieri « preferì le Muse alle Sirene. » Peccato che più d'una volta egli siasi dimenticato che le Muse pretendono d'avere una voce non

meno melodiosa e non meno piacevole di quella delle Sirene!

I critici restringono i difetti dell'Alfieri principalmente alla durezza e all'oscurità. E notate che l'autore stesso non osava molto difendersi; dirò anzi che alcune volte accoglieva con compiacenza queste censure. — Sono duro e oscuro? Meglio così. Non vi ammollisco e vi costringo a pensare! — Ma non si ricordò dell'aurea sentenza di Quintiliano, che la brevità non consiste nel dire poco, ma nel dire nè più nè meno di quanto occorra perchè le forme del nostro pensiero e i moti dell'anima siano resi evidenti e forti in chi ci legge e in chi ci ascolta. Vittorio Alfieri invece fece della brevità una cosa sola colla sostanza e col contenuto delle sue concezioni tragiche. È così *invasato* (questa parola s'incontra spessissimo nella *Vita* e nelle lettere) è così invasato dal furore che lo incalza verso la catastrofe, che accoglie con trasporto tutto quello che accorcia in qualunque modo la strada che ha dinanzi. E questo lo persuade a riprender sempre la sua materia letteraria fra le mani inquiete e a tormentarla in tutti i sensi, pur di spremere sempre qualche sacrifizio di possibili superfluità, pur di aggiungere sempre qualche spizzico di laconismo. Di ciò arriva egli a compiacersi quasi puerilmente; e allora allinea le cifre dei versi di cui si compongono le sue tragedie, dimostrando con orgoglio che, per esempio, nella elaborazione di quella tale sua tragedia i versi erano da prima 1400, ma nella seconda prova diventarono 1350, nella terza scesero fino a 1320. E mostra di non dubitare un momento che questi 50, questi 80 versi strappati alla prima fattura siano sempre una legittima conquista dell'arte, un passo di più verso la perfezione!

V.

Ora, dovrei discorrervi delle diciannove tragedie di Alfieri; ma l'argomento chiederebbe per sè solo una serie di conferenze. Mi contenterò di accennare a due sole: il *Filippo* e il *Saul*.

La prima fu composta dall'Alfieri quando il suo spirito giovanile non era ancora stato così fieramente disciplinato dal rigore delle sue teorie e potè abbandonarsi con una certa spontaneità ai liberi impulsi dell'animo. Nel *Saul*, che fu invece una delle ultime, sentiamo uno spirito ed un soffio nuovo circolare per le scene e animare i personaggi. È lo spirito della Bibbia, dei Salmi, dei Profeti.

Quanto al *Filippo*, è certo che con poche altre tragedie l'Alfieri è riuscito ad espugnare più fortemente l'animo dei suoi spettatori. L'orditura dell'azione e la successione abilissima delle scene, dove l'interesse delle passioni è sempre più vivo e l'aspettazione è sempre più intensa, rendono questa tragedia tipica e indimenticabile. E il *Filippo* tenne per lungo tempo le scene italiane gustato e ammirato senza contrasti. Ma quando Andrea Maffei, elegantissimo verseggiatore se non traduttore sincerissimo, intorno al 1840 ebbe voltato in italiano il *Don Carlos* di Schiller, parve che sul *Filippo* alfieriano si scatenasse una tempesta dalla quale non si sarebbe più rialzato. Quella tela più ampia e più varia, quella corrente di lirismo delizioso e geniale che

il poeta tedesco gitta attraverso a tutta l'azione pietosa e terribile del dramma spagnuolo, dovevano avere ed ebbero una presa fortissima nell'animo del pubblico italiano.

Al primo confronto l'opera del nostro tragico parve spacciata. Ma al secondo esame, sbollito quel primo fervore, si cominciò a capire che la macchina della tragedia alfieriana aveva in sè tale una forza e tale una consistenza da sostenere senza tema il paragone col lavoro tedesco.

E non dubito che voi stesse, o signore, eliminando, per quanto è possibile, certe impressioni estranee e quasi profane al puro elemento tragico, emancipandovi dalla facile sensibilità eccitata da certe digressioni e da certe declamazioni, mutereste il vostro primo giudizio. Dov'è infatti che vedrete più resa e scolpita quella Spagna del secolo XVI, inquisitoriale, sospettosa e dispotica? E dov'è che sentirete meglio inteso e penetrato il carattere tiberiano di quel re spagnuolo, che passò tutta la sua vita in una cupa adorazione della sua regia maestà? E dov'è che trovate colorito più fortemente, più splendidamente il carattere cavalleresco ed amoroso del favoleggiato figlio di Filippo II?

Anzitutto Federico Schiller, che pure aveva tanto studiato la storia di Spagna, si mostra meno fedele allo spirito di essa che non l'Alfieri, il quale non pretese che di fare opera di poeta. Io perdono volentieri allo Schiller parecchie infedeltà storiche; quella per esempio, d'aver messo il duca d'Alba alla corte di Madrid, mentre è ben noto che in quell'epoca stava nelle Fiandre a domare i ribelli; ma quel Marchese di Posa messo lì, in pieno secolo XVI, in piena inquisizione di Spagna, a proclamare le idee di Gian Giacomo Rousseau mitigate dall'ottimismo del Condorcet, quel Marchese di Posa, o signore, per quanto ci trasportino certe sue apostrofi generose, come difenderlo dalla taccia di artificioso, di rettorico, di falso?

Quanto è più vero l'Alfieri, quanto non rispecchia più fedelmente l'ambiente storico con quelle sue linee semplici, austere, con quella sua azione dominante, incalzata da una cupa fatalità! L'amore di Don Carlos com'è più delicatamente e cavallerescamente reso dal poeta italiano! Il poeta tedesco, per esempio, non esita a rendere confidenti dell'amore di Don Carlos degli esseri spregevoli come quel Fra Domenico; e poi, quando il principe ha ben discusso e dissertato di altissimi ideali umani con l'amico Marchese, non dubita di convertirlo in un messaggero d'amore; e di quale amore! Il Don Carlos di Alfieri invece conserva, come una religione dolorosa, nel profondo dell'animo, il segreto del grande e infelice amor suo. L'amico suo Perez — tanto più vero anche in questo di quel filantropo spostato del Marchese — l'amico suo Perez, è egualmente devoto all'Infante e all'uomo, è pronto sempre a morire per lui; ma non osa mai di esprimere nemmeno un motto per cui mostri di sospettare anche lontanamente nel figlio del re di Spagna l'amante della propria matrigna.

E Filippo? Più la storia si studia più si rimane convinti che il Filippo d'Alfieri è assai più vicino al vero Filippo della storia. È un uomo che più che colle parole parla coi cenni, colle occhiate, col silenzio. Al suo confidente Gomez impone di stare ben attento; nè una parola, nè uno sguardo, nè un tremito, nulla deve sfuggirgli. E dopo la scena rivelatrice dell'Infante e della Regina, egli si limita a domandare: vedesti?... udisti?... E subito tronca il dialogo con un gesto minaccioso. Mentre il sipario cala sul palcoscenico, nell'animo nostro l'azione continua; noi andiamo fantasticando le tristi cose che sapranno meditare insieme quei due tetri personaggi.

Il Filippo di Schiller al paragone è appena una figura da melodramma. Alla prima, egli sembra l'uomo più cupo, più chiuso, più impenetrabile; ma intanto tutti conoscono i suoi segreti! Arriva fino, in piena notte,

mentre è assalito da delle inquietudini molto naturali in lui — che il poeta si compiace d'invecchiare di quasi trent'anni — egli arriva, dico, a chiamare un suo servo, il fedele Lerna, e a manifestargli lo stato doloroso dell'animo suo. Poi gli domanda come mai egli possa vivere tranquillo lontano dalla sua casa coniugale! E vorrebbe che il suo geloso furore passasse dall'animo suo in quello del confidente. A questo modo la sventura, vera o supposta, di Filippo II per la corte e per la città è omai diventata il segreto di Pulcinella....

Scusate se ho insistito su questo punto. Dopo che vennero di moda il teatro di Schiller e di Victor Hugo, se ne son dette tante del povero Alfieri, che credei mio dovere cogliere questa circostanza per dimostrare, con un esempio, come per confronti spassionati certe sue sconfitte potrebbero facilmente convertirsi in palme di vittoria. E, credete a me, questi luoghi nel teatro alfieriano sono assai più numerosi di quello che non si creda comunemente.

Dell'Alfieri tragico si mettono sempre avanti la durezza e l'aridità; ma anche su questa durezza e su questa aridità io avrei delle grandi riserve a fare.

È vero; tutto preoccupato del suo ideale poetico e tutto *invasato* dal suo furore politico, l'Alfieri faceva volontieri sacrificio, come dicemmo, delle cose tenere e piacevoli. Ma dalla profonda essenza del suo animo buono non di rado egli seppe far scaturire dei getti di passione calda, intensa, gentile che sono veramente irresistibili. E dacchè ho nominato il *Filippo* lasciatemi ricordare quella prima bellissima scena del primo atto fra Don Carlos e Isabella. La delicatezza squisita, toccante, ineffabile, con cui il giovane principe prende argomento dai proprii dolori, dalla propria disgraziata condizione di figlio per aprire l'animo suo di amante alla matrigna, la ricordate voi, o signore? Se una sola volta l'avete o letta o udita in teatro, non credo che abbiate potuto dimenticarla.

. . . . Ei d'esser padre
Se pure il sa, si adira. Io d'esser figlio
Già non oblio per ciò; ma se obliarlo
Un dì potessi ed allentare il freno
Ai repressi lamenti, ei non mi udrebbe
Doler, no, mai, nè dei rapiti onori,
Nè dell'offesa fama, e non del suo
Snaturato, inaudito odio paterno;
D'altro maggior mio danno io mi dorrei...
Tutto ei m'ha tolto il dì che te mi tolse!

Percorrete i teatri di tutti i paesi e difficilmente troverete una scena d'amore ove la confessione dell'affetto prorompa in una forma più veemente insieme e più delicata. Di questi passi il teatro d'Alfieri ne ha non pochi; e basterebbe cercarli con qualche sollecitudine per trovarli. Ne trovereste nella *Virginia,* nell'*Oreste,* nella *Merope,* nel *Timoleone,* nel *Saul.* Nel *Saul* specialmente. Ricordatevi, all'ultima scena, quando il re vinto, disperato, si accomiata da tutti i suoi e vuol rimanere solo, nella triste solitudine di Gelboè ad attendere la vendetta di Ieova. Pensate al modo con cui si congeda da Micol, l'amatissima figliuola, affidandola ad Abner. « Va', salvala!... Ma se mai cadesse nelle mani « dei crudeli nemici, non dire che essa è figliuola di « Saul. Di' ad essi invece che è moglie di David; e « questo basterà perchè la rispettino! » È del patetico insieme e del sublime, o signore. Questo re orgoglioso e magnanimo, che nella vita sua non ha avuto che un torto micidiale: la sua gelosa rivalità per David; ora, arrivato al cupo tramonto della sua esistenza, si rassegna all'idea che la cara figliuola celi il suo nome, nasconda d'esser nata da lui; si rassegna all'idea che essa meglio sarà rispettata e salva invocando il nome glorioso di David!

Quanto a me, vi confesso che ogni volta ch'io m'imbatto in uno di questi tratti di tenerezza alfieriana, esso esercita sopra di me una potenza di commozione indicibile. È come quando ci troviamo di fronte a due uomini di opposto temperamento. Se voi sapete che uno d'essi

è proclive alla sentimentalità, che ha sempre sul ciglio la lacrimetta furtiva, anche se lo vedete intenerirsi e piangere, poco vi commovete. Ma se invece v'imbattete in un uomo fiero, abitualmente chiuso e burbero, e sentite nella sua voce il tremito momentaneo del singhiozzo, quel tremito passa come un guizzo elettrico per tutte le fibre del vostro cuore, perchè vi rappresenta il cozzo vittorioso della tenerezza umana sopra tutte le difese e tutti i pudori del temperamento. E allora voi vi commovete e piangete con lui.

VI.

E, da ultimo, non dimentichiamo mai, o signore, che Vittorio Alfieri non considerò la potenza del suo teatro tragico, e in genere la potenza dell'arte sua, che come un mezzo per raggiungere una nobilissima meta: il rinnovamento del carattere degli italiani, il riscatto civile e politico d'Italia.

Nel preambolo del suo *Misogallo,* egli vi dice che « vivendo, palpitando, fantasticando, scrivendo, » ebbe sempre davanti a sè tre Italie: quella che fu, grande e gloriosa; quella che era al suo tempo abbietta e divisa; quella che sarà un giorno, indubbiamente grande e gloriosa come l'antica. E da queste tre Italie egli attinse tutte le sue ispirazioni; e ad affrettare l'avvento della terza egli dedicò e consacrò tutte le forze del suo ingegno fino al sacrifizio di ogni altro dilettevole fine.

Io so che questa missione civile e politica farebbe ridere certi novissimi poeti, i quali proclamano che l'artista, se vuol davvero innalzare sè stesso, si deve chiudere in una bella « torre d'avorio », e là dentro vivere tutto nell'adorazione egoistica di sè e dell'arte sua; dimenticando che fuori di quella benedetta torre vi è pur sempre il consorzio umano col suo patrimonio di dolori grandi e di gioie scarse, assetato di spirituali commozioni, affamato di verità e di giustizia. Però, a quel tempo, non soltanto l'Alfieri ma tutti la sentivano in modo diverso; e nel confronto non credo che noi abbiamo molto da vantarci, guardando anche solo alla eccellenza artistica delle opere compiute.

Quanto all'Alfieri, se il suo sacrificio fu grande la ricompensa fu certo invidiabile. Ne' suoi ultimi tempi, dinanzi alla tristezza della vita che tramontava, in mezzo ai disinganni d'ogni genere, in mezzo ai crucci e agli sdegni che suscitavano in lui le condizioni miserrime d'Italia e la insolenza forestiera, quando si sentì prossimo al momento d'entrare nella storia, il nostro poeta, come si legge dei personaggi delle leggende, fu consolato da un superbo sogno profetico, che potè esprimere in bellissimi versi. — Egli vide nel futuro gl'italiani redivivi e in armi contro la prepotenza straniera; e li vide (o gioia!) eccitati alle virtù militari e civili da due potenti stimoli: il ricordo delle virtù degli avi, e i versi di Vittorio Alfieri... Poi sentiva dalla Posterità venirgli come una voce di plauso che diceva:

> . . . . O vate nostro, in pravi
> Secoli nato, eppur create hai queste
> Sublimi età che profetando andavi!

Così egli raggiunse la meta più bella che un poeta, un artista possa mai domandare. Vide l'opera sua non limitata al puro campo delle lettere; vide dalla sua poesia scaturire una nobilissima corrente di forze redentrici in pro del suo paese; e la sua figura di poeta grande completarsi in quella di grande cittadino.

Con l'Alfieri, infatti, l'Italia finalmente si avvede che le lettere possono e debbono avere un nobile ufficio. L'Arcadia muore davvero con lui; ed egli diventa come il primo aureo anello di una nobilissima catena della quale fanno parte tutti i più insigni e forti e generosi spiriti ne' quali siasi poi compiaciuta e glorificata l'Italia.

Per questo il nome dell'Alfieri fu sempre invocato come un eccitamento e come un auspicio. Per questo i suoi versi, mentre infiammavano sotto il sole il cuore delle plebi d'Italia, serpeggiavano nell'ombra delle congiure ed erano adoperati come un vino generoso a fortificare i combattenti nelle agonie delle prove supreme. Per questo Giuseppe Mazzini chiamò Vittorio Alfieri il primo italiano moderno; e Vincenzo Gioberti attestò che, solamente risorti a libertà e fatti virtuosi, gl'italiani sarebbero stati degni di sdebitarsi con la memoria di Lui.

L' ARTE ROMANA

(Frammento).

. . . .

L'arte, che si presenta a noi come una forza dominatrice e quasi soverchiante nella storia dell'incivilimento italiano, rifiorito nei secoli decimoterzo, decimoquarto e decimoquinto, appare invece come una manifestazione subordinata dello spirito pubblico, nella storia dell'antica civiltà di Roma.

E questo dà argomento a una grande disparità nei giudizii.

Vi sono correnti opposte; e naturalmente si è trascorso da un eccesso all'altro. Per esempio, nell'ultimo scorcio del secolo passato e nei primi anni di questo, i professori di estetica, gli archeologi ed i critici, avvicinavano tanto gli artisti romani agli artisti greci da confonderli quasi fra loro in una medesima estimazione. Così giudicavano il Winckelmann, il Visconti, il Borghesi, il Mengs; e lo stesso Wolfango Goethe (che fu in questa Roma accolto da Giove Xenio come un figliuolo aspettato e prediletto) in più d'uno dei suoi giudizii abbondò in questo che noi chiameremo « l'ottimismo per l'arte romana. »

Ma poi si è andati ad un estremo opposto. Giulio Michelet nella sua storia romana vuol dimostrare che volgare, rozzo, prosaico e addirittura inestetico era lo spirito del vecchio popolo di Roma; che poi le civiltà di Grecia e di Oriente inverniciarono in qualche guisa

quella rozzezza; ma in fondo, inestetici rimasero sempre i romani, predestinati dalla natura ad essere unicamente un popolo di conquistatori e di legislatori.

Il Lubke (cito un recentissimo storico dell'arte), afferma, in modo dogmatico, che l'arte pei romani antichi non fu « nè un dono nè un bisogno. » Che cosa fu dunque? Fu una superficiale dilettazione dello spirito, naturalissima in gente a cui le conquiste avevano procacciato l'oro e l'ozio; e con l'oro e l'ozio un certo istinto di raffinatezza e di pompa esteriore. Ma niente di squisito e di profondo; sopratutto niente di creatore, perchè l'opera di creazione, voi sapete, in una gente come in un individuo, non viene accattata dal di fuori, ma erompe dall'intima potenzialità del soggetto. Io non ho bisogno di ricordarvi di quanta pompa di analisi e di erudizione circondi Teodoro Momsen la opinione sua, da lui battuta e ribattuta, circa la inferiorità e la mediocrità dell'arte romana; per riuscire poi a quella sua nota immagine che, dalla divina coppa delle Grazie versante in tanta copia sul suolo privilegiato della Grecia, appena poche stille gocciolarono su questo arido terreno di Giano e di Saturno!

Il mio adunque, voi lo vedete, è un tema combattuto e controverso; è un tema intorno al quale non si raccoglie la calda e spontanea concordia degli entusiasmi.

Io ho pensato, o signore, non già di intrattenervi su tutta la storia dell'arte romana, percorrendo le sue varie fasi e descrivendo le opere più insigni che di essa ci rimangono; ma piuttosto di propormi a scopo, in mezzo a tante controversie, di delineare con qualche esattezza la posizione gerarchica dell'arte romana antica di fronte alla greca. Così, se le mie parole avessero una qualche efficacia, potrebbero, sgombrando giudizii eccessivi, predisporre ad uno studio del vero contenuto dell'arte romana, quale ci rimane negli scritti degli antichi, come

un ricordo; e nelle opere superstiti come un rudere, come un avanzo incompleto.

Ciò premesso, avviciniamoci con un senso di sacro rispetto a quella che Petrarca chiamava:

" L'antiche mura ch'ancor cole ed ama
" E trema il mondo, quando si rimembra. „

I.

E vi dirò subito, o signore, che l'arte romana ha, a giudizio mio, un altro grande e curioso svantaggio, il quale si è fatto più vivamente sentire in tempi recentissimi, per quell'incremento di desiderio che è nato nella pubblica cultura di tutto illustrare, di tutto investigare. Lo svantaggio dell'arte romana consiste nell'essere quasi del tutto anonima. Manca, quasi per intero, l'elemento biografico e quel grande interesse che ad esso si collega. Lo Stendhal, a proposito dell'amore e, si può dire anche, a proposito di tutte le umane affezioni, disse che l'amore crea intorno all'oggetto amato una specie di cristallizzazione. Tutto quello che si riferisce a lui, tutto ciò che ci parla di lui, si traduce in una forza di suggestione favorevole che contribuisce molto a mantenere caldi l'affetto e l'ammirazione. Ebbene, di questo elemento l'arte romana quasi interamente difetta. I greci forse indovinarono questa verità, perchè furono solleciti di tramandarci delle notizie piuttosto diffuse intorno ai loro grandi artisti, quasi presentendo

con ciò che così essi conferivano all'eternità della divina arte loro.

Zeusi, Apelle, Protogene, viventi alle corti dei re o in mezzo alle fiorenti popolazioni della Grecia, ci appaiono come dei personaggi magnifici e simpatici. E questo ci fa, con più profondo rammarico per lo smarrimento delle loro opere, ricercare in Platone, in Luciano, in Pausania, tutte le notizie che ad essi si riferiscono.

La vita di Fidia è un vero dramma misto di trionfi e di lutti; e a quei trionfi e a quei lutti l'anima nostra si inspira quando leviamo gli occhi alla testa di Giove e ai fregi del Partenone.

E venendo al nostro Risorgimento, credete voi che di poco giovamento ci sia, per alimentare nell' anime nostre l'entusiasmo di quella grande arte, il conoscere così bene nel Vasari e negli altri biografi la vita dei nostri artisti? Perchè, per una legge imprescindibile del nostro spirito, dietro il poema, noi vogliamo conoscere il poeta; dietro il quadro, il pittore; dietro il gruppo marmoreo, lo scultore; dietro la fabbrica, l' architetto. Genera nell' animo nostro una condizione favorevole, direi quasi illustrativa, del nostro sentimento, quel conoscere tante cose della vita dei nostri grandi artisti del Rinascimento; e il vederla così bene mescolata e fusa coll'esistenza del popolo!

Credete che poco giovi, quando fissiamo i nostri occhi nella *Trasfigurazione*, il pensare tutta la vita di Raffaello e il ricordare che su quella testa del Cristo trasfigurato si stancò, l'ultima volta, la mano del divino pittore, a cui fra breve la morte doveva chiudere per sempre il sorriso di tutte le bellezze? Credete che giovi poco, quando entriamo nella sagrestia di S. Lorenzo e ci fermiamo davanti al *Crepuscolo* ed alla *Notte,* il poterci rappresentare in che stato d' animo ed in che tempo Michelangiolo lavorò a quelle statue? E perchè le lasciò interrotte? Le cose di Firenze volgevano in ro-

vina; Michelangiolo viveva scontento di tutto e di tutti, isolato, cruccioso; avrebbe voluto, Pigmalione a rovescio, penetrare egli nel marmo che tormentava coi suoi scalpelli:

" Grato m'è il sonno e più esser di sasso! "

Tutto questo, aggiunge vita e significato a quelle figure così dolorosamente atteggiate e malinconicamente pensose.

Ebbene, questa illustrazione storico-biografica manca quasi completamente all'arte romana, costituendo un difetto di suggestione estetica, che ha importanza grandissima.

Fossero i costumi austeri della repubblica, fosse che veramente le arti erano esercitate dalle classi inferiori dei cittadini, fossero le leggi degli Edili od altro; fatto è che una grande ombra storica si stende sopra tutto e tutti. E per chi volete che ci entusiasmiamo? Forse per quel Fabio *pictor*, di cui sappiamo solamente che coprì di pitture non belle le porte del tempio della Salute? O di quel Pacuvio, che, timidamente imitando, dipinse il tempio di Ercole? O forse per quel Ludio, di cui si dice che decorò, con molta lode, il tempio di Augusto e i di cui scolari alcuni archeologi vogliono vedere anche negli edifici pubblici e nelle case di Pompei? A noi tutto questo non basta! Il sole, il grande sole della notorietà, che gli eroi d'Omero invocavano sulle loro gesta e sulle loro persone, mancò agli artisti romani; e un'ombra di freddezza si stese anche sulle loro opere.

II.

V'ha di più. Ad ingenerare, negli animi nostri, un sentimento sfavorevole all'arte romana, concorsero, immaginate chi? Gli stessi romani. E vi concorsero con una insistenza veramente singolare, quasi che essi si fossero compiaciuti di somministrare ai futuri detrattori degli argomenti contro loro stessi!

Anche nelle storie elementari si racconta di quel Lucio Mummio console romano, il quale, espugnata Corinto, fece caricare sulle navi le statue, i fregi preziosi, i quadri e i bronzi; insomma, le cose più insigni, che si poterono salvare e le spedì a Roma per ornare il trionfo del vincitore. Ma prima di caricare disse ai piloti: — Badate, se queste cose dovessero andare a sinistro, voialtri sarete obbligati a rifarmele! —

È questa una verità storica o una storiella?

Ad ogni modo, anche se è una storiella, è un sintomo di quella specie di disdegno gentilizio che si volle vedere in fondo alla coscienza dell'antico popolo di Roma per tutto ciò che non fosse la guerra, la conquista e la legislazione.

Questa nota noi la sentiamo serpeggiare di frequente nella vita del popolo di Quirino. « *Nugae canorae!* » « *Leviora studia!* » E scrittori insigni, uomini per loro stessi cultissimi, non esitano di mostrarsi in pubblico tiepidi ammiratori della divina cultura greca. Gli oratori per primi, quando parlano al popolo nei comizi, ostentano

una certa rozzezza, una certa noncuranza dei lenocini dell' arte. Un oratore, per esempio, dovendo nominare Prassitele, dirà volentieri: « un certo Prassitele. » Marco Tullio Cicerone, vale a dire l'uomo più colto che abbia avuto Roma antica, si mette ad accusare Verre e deve parlare delle concussioni di quell'indegno pretore, dello strazio e delle rapine di opere d'arte, da lui compiute massimamente in Grecia e in Sicilia. Ma quando è a parlare di queste cose, piglia il tono e come la posa di un uomo che ad esse non dà poi una troppo grande importanza.

E tutto questo perchè? Perchè compiaceva a qualche cosa che era nel fondo della coscienza della plebe romana, la quale i romani più potenti e più colti non usavano mai troppo prendere di fronte.

Ne volete di più? I poeti, gli stessi grandi poeti vengono in aiuto dei detrattori dell'arte romana. Orazio non fa che magnificare i greci: la Grecia ebbe tutti i privilegi della poesia dagli Dei e dalle Muse. Essa, vinta, riconquistò con le arti il rozzo vincitore. Ai romani che cosa rimane per riescire a qualche eccellenza? Rimane il più umiliante degli uffici, quello che esclude, a colpo sicuro, ogni splendida riuscita; ossia la imitazione. — O giovani, non vi stancate, nè di giorno nè di notte, di studiare gli autori greci: « *Nocturna versate manu, versate diurna!* » — Perfino Virgilio, il grande cantore dell'epopea romana, con alcuni suoi notissimi versi che, nella loro stupenda armonia, pare che evochino tutta la grandezza di Roma antica, gettò là un cenno di superba rassegnazione per quanto riguarda l'inferiorità della cultura latina. — Bada, o romano, egli dice, che altri può, meglio di te, fondere nel bronzo le figure palpitanti; e di questo non curarti gran fatto! Bada che altri cava meglio di te dal marmo i volti vivi; e non te ne dare molto pensiero. Tu attendi a reggere coll'imperio i popoli. Queste sono le tue arti! *Hae tibi erunt artes!* La

pittura, la scoltura lasciale ai greci! La tua missione nel mondo è di imporre i costumi della pace; tuo ufficio è perdonare ai vinti ed essere inesorabile coi superbi. —

Dunque, come dicono gli avvocati, avremmo quasi un reo confesso; avremmo il romano stesso che ammette l'inferiorità dell' arte sua. E questo naturalmente non rende agevole la difesa!

III.

Eppure io credo che bisogni penetrare oltre questi fenomeni esteriori. Dal canto mio, io non insisterò nella nota elogiastica, come si usa nei panegirici e nelle difese; ma vorrei molto schiettamente conferire a comporre nel vostro animo un giudizio equanime e misurato.

Vediamo!

Soldati, agricoltori, d'origine e d'indole rude, occupatissimi fin dal loro nascere in guerre feroci coi vicini, divisi all'interno da fazioni accanitissime, i romani, per molto tempo, non ebbero l'ozio, che è come l'oasi verde e tranquilla in cui si raccolgono gli studi e le geniali discipline del vero e del bello. Arte perfetta non potevano avere; molto meno poi arte originale.

Però una ricerca accurata degli esordî della vita di Roma mette gli eruditi sempre più in questo convincimento: che i romani, quantunque non ne avessero l'apparenza ed ostentassero il contrario, si stancarono ben presto delle capanne di Romolo e delle nere stoviglie del buon Numa; quelle capanne e quelle nere stoviglie che saranno poi invocate dai futuri censori e dai poeti.

Tutto quello che gli abbisogna dell'arte, il romano prende nei primi tempi dai finitimi Etruschi che avevano una civiltà già avanzata e fiorente.

Però questo apparisce chiaro: che i romani tendono subito a far grande. È un istinto ad essi congenito, che traspare da tutti gli avanzi antichissimi delle loro costruzioni.

E questo è ottimo segno. Diffidiamo dei popoli che la loro vitalità incipiente estrinsecano in infantili piccinerie! La rozzezza, purchè accompagnata dall'istinto della grandiosità, accenna già che qualche cosa di forte è nell'indole di un popolo. Il romano ha subito l'idea della Patria; e ad essa per tempo associa l'idea dell'Eternità; e questa egli vuole superbamente suggellare in tutto ciò che pone sotto il sole a durevole ricordo di quello che accade entro le mura erette da Romolo.

Gli altri ideali sonnecchiano nell'animo suo; ma non si può dire che non esistano. È questione di tempo. Quando la temperie sarà più favorevole, anche questi germi fioriranno.

Intanto questo popolo di soldati e di contadini ha delle concezioni mirabili; per esempio quelle del Diritto pubblico e privato. Intanto un istinto misterioso lo porta, in tanta sua rozzezza, verso il più civile e il più elegante dei popoli suoi contemporanei; verso la Grecia.

Allorchè con le sue armi comincia ad estendersi vittorioso sopra tutta la « umile Italia » e s'imbatte in città di origine greca, la sua attitudine mirabilmente si tramuta. Egli non è più il rozzo ed implacabile conquistatore; è come un popolo inferiore che si trova di fronte a un popolo superiore a lui, dimostrando il senso e quasi il culto di questa superiorità. Il romano si sente separato da un intervallo immenso dalla civiltà del popolo greco; ma pare che lo conforti il presentimento che questo intervallo, prima o poi, potrà esser colmato e che fra i due popoli potrà stabilirsi una specie di fra-

ternità. Tutto parla di un'augusta parentela fra il romano ed il greco; quindi le città della Magna-Grecia o di sangue greco hanno dei trattamenti che si discostano dalla categorica implacabilità e dal sistema inflessibile di conquista che Roma imponeva agli altri popoli vinti. E dal canto loro, i greci pei romani esprimono una certa simpatia e deferenza. Non osano di chiamarli barbari, essi che non esitarono a barbari chiamare i mêdi, i persiani e perfino gli egiziani ai quali andavano debitori di tante preziosissime tradizioni.

Quando Roma conquista la Grecia, la conquista si chiama « liberazione. » Quando il console Flaminio proclama la indipendenza della Grecia, dall'istmo di Corinto ai monti della Tessaglia corre un grido di esultanza. Facciamo parte e concediamo pur molto, in tutto questo, agli accorgimenti della conquista e della politica; ma è certo che una tal quale fraternità surse per tempo e si andò sempre più affermando fra il popolo greco ed il popolo romano. Oltrepassando pregiudizii e diffidenze d'ogni sorta, l'anima latina si apre di mano in mano agli influssi della luminosa civiltà ellenica. La lingua greca è l'unica a cui sia permesso di suonare in Senato, difendendo i diritti del popolo vinto. Così lo stato romano, come osserva il Momsen, si avvia per tempo a diventare un grande emporio di lingue, e in questo emporio le due lingue, simbolo e specchio di fraterna civiltà, potranno fraternamente convivere ed emularsi.

Ma v'ha di più. Dinanzi all'Olimpo greco lo spirito dei romani più colti ricevette una scossa. Il contatto della bellezza crea un turbamento che si risolve subito in un trionfo della bellezza stessa. Gli Dei ermafroditi della vecchia Roma, ondeggianti rozzamente fra la personalità e l'astrazione simbolica, non si mettono in atteggiamento di guerra con gli Dei della Grecia, ma preferiscono di completarsi in essi. E indi, mutate sembianze, gli Dei della religione di Numa assumono gli aspetti,

gli attributi e le leggende degli Dei bellissimi nati ai piedi dell'Elicona, cantati da Pindaro, scolpiti da Fidia.

Ebbene, furono appunto questi grandi slanci dell'anima romana verso l'anima greca; fu massimamente questa specie di dedizione della religiosità romana alla religiosità greca che dovevano svegliare e svegliarono in fatto tra le mura di Roma una reazione fierissima.

Si determinarono due partiti. Il partito barbogio, dei conservatori, che non voleva sapere di queste novità perchè vi scorgeva un pericolo, un'offesa, un'abominazione. Questo partito aveva una grande attinenza col sentimento popolare, perchè il popolo, a Roma come ad Atene, era eminentemente conservatore; quindi devoto a tutti gli usi antichi e sospettoso di tutte le novità. In Roma come in Atene, la rivoluzione viene dalle alte cime: il popolo è tenacemente legato alle vecchie cose. Le famiglie patrizie che vogliono armonizzare col popolo ed essere anima dell'anima sua e nelle lotte dei partiti valersi più sicuramente dei suoi suffragi, si collegano col popolo nel respingere o guardare con disdegno quel crescente influsso della cultura greca. Così fanno le famiglie dei Mummii, dei Fabii, dei Fulvii. Alla loro testa si mette e tuona l'instancabile e rigido Catone. Ma d'altra parte gli Scipioni, i Flaminii aprono le porte delle loro case come hanno aperti lo spirito e il gusto loro agl'influssi della civiltà greca. Chiamano poeti, pittori e scultori, tengono intorno a loro grammatici, oratori, mimi; rappresentano in sostanza la dedizione della austerità tradizionale di fronte all'influsso della ellenica civiltà. Levavano alto il grido del malaugurio gli oppositori e dicevano che da tutto questo sarebbe venuto un gran male a Roma; che l'antica austerità del costume si sarebbe alterata; che la corruttela d'Oriente avrebbe corso a rivi per le vie di Roma. Avevano torto?... Eh! purtroppo l'avvenire dimostrò di no!... San Paolo ha espressa una grande verità di filosofia storica affermando

che tutti i germi, per fruttificare, hanno bisogno di corrompersi.

Ad ogni modo nacque nella coscienza dei patrizi e discese nel popolo una specie di dualismo tenace, resistente, che si manifestò in casi frequentissimi. In generale può dirsi, che da una parte in ogni romano si annidava un piccolo Catone diffidente e protestante contro tutti i lenocinii dell'arte e della cultura venienti dalla Grecia; ma al tempo stesso c'era in lui qualche cosa che non poteva sottrarsi a quelle amabili seduzioni; e prima o poi doveva arrendersi ad esse.

Tutte quelle prove di diffidenza della coscienza romana verso la cultura greca, di cui vedemmo qua e là gli accenni negli oratori e nei poeti, stanno a rappresentare uno dei lati di quell'intimo dualismo. In sostanza questo accadeva: tutte le volte che i patrizi si volgevano alla plebe, si ricordavano che per gratificarsi l'animo di lei bisognava dimostrarsi un poco catoniani. E questo potevano fare senza un grande sforzo. Ogni popolo, come ogni individuo, tende sempre ad esagerare il lato del carattere verso cui propende. Vi sono dei popoli che accennano ad esagerare l'idealismo, come la razza germanica; al contrario, la razza anglosassone affetta di tanto in tanto una tendenza utilitaria a tutta prova. Raccontano di Riccardo Cobden che, venuto qua a Roma e salito cogli amici a Trinità dei Monti, dopo aver contemplato lo spettacolo dell'Urbe e dopo aver sentiti gli amici che magnificavano i tesori di tante antiche e moderne bellezze, egli con un superbo sorriso esclamò: « Ebbene, amici miei, tutto questo ai nostri tempi non è più buono a nulla! » L'apostolo del libero scambio in quel momento esagerava uno degli istinti della sua stirpe. Vogliamo dire che egli con ciò esprimesse tutto lo spirito inglese, il quale in mezzo a tante e così vigorose iniziative di interessi materiali ci ha pur dati così squisiti lampi di

idealità? Lo spirito inglese a cui siamo debitori di Shakespeare, Milton, Shelley, Giorgio Byron, Keats e Tennyson?

A questa stessa guisa, o signore, bisogna giudicare dei romani antichi e così intenderli quando affettavano tutto quel loro rigorismo e quel loro disdegno per la cultura ellenica. E quindi non dobbiamo prendere troppo in parola Cornelio Nipote allorchè, dedicando le sue *Vite* a Pomponio Attico, lo ammonisce che non si scandalizzi quando leggerà che i più famosi greci, come Epaminonda, si davano a certe arti liberali invero disdicevoli alla gravità del romano. Il buon Cornelio Nipote poteva ben risparmiare questa nota di *pruderie* antica. Pomponio Attico, amico di Marco Tullio Cicerone, queste cose le sapeva bene, non le disprezzava, anzi molto probabilmente le invidiava. Questo tono di considerare le arti e la poesia come cose inferiori, nei libri dei romani lo incontriamo assai sovente. In Vitruvio, per esempio, allorchè dedica il trattato di architettura all'imperatore e quasi gli chiede scusa perchè forse lo distrae dalle gravi cure dello stato! Lo stesso dicono su per giù, Ovidio, Orazio, Valerio Flacco nell'offrire i loro poemi agl'insigni uomini politici o guerrieri del loro tempo.

Ma l'arte romana sfugge alla assolutezza di questo giudizio tutto occasionale, formale ed esteriore; e commetterebbe un grossolano errore chi non lo interpretasse con molta discrezione.

IV.

Ma veniamo alla sostanza della questione.

L'arte romana, dicono, non può gareggiare colla greca; e questo è addotto come argomento categorico per concludere alla sua inferiorità. Ma, se pensiamo bene, rare volte fu pronunziato un sofisma più strano e più madornale. Qual meraviglia! L'arte greca è forse la più alta espressione della facoltà estetica del genere umano; rappresenta il fiore che sboccia nel momento del più fortunato equilibrio dell'idea e della forma, secondo la giusta sentenza di Giorgio Hegel. Il modo per noi rimarrà sempre misterioso; e facilmente noi comprendiamo che in natura questo lieto fenomeno due volte difficilmente poteva accadere. Ma l'arte è anche una grande gerarchia, l'arte è una altissima scala. Si può non toccare il massimo fastigio e pure essere non di meno molto in alto. E questo può e deve dirsi anche dell'arte dell'antica Roma.

Di fatti, quando abbiamo seriamente meditata l'arte dell'antica Roma e si arriva a intuirla e abbracciarla nella sua grandiosa totalità, essa si impone a noi e distrugge il valore di tante contrarie affermazioni. Vi ho citato in principio del mio discorso il Lubke, ove ha scritto che l'arte non era pei romani nè un bisogno, nè un dono. Ebbene, nella sua stessa istoria, poche pagine dopo, egli ha queste parole: « E non di meno esiste un'arte, un'architettura romana maestosa e possente come tutte le produzioni del genio di questo popolo, che

riempie tutto il mondo antico, che si impone a noi coi suoi caratteri maestosi, i quali non possono confondersi con quelli di nessun'altra arte. » Ma non è questo un affermare che i romani ebbero proprio un'arte vera e potente? Arrivati dopo i greci, che avevano mietuto così largamente nel campo dell'ideale, i romani dovevano rassegnarsi ad una posizione inferiore.

Bisogna anche fare una distinzione che non è certo di poca importanza. In tutto ciò che mirava esclusivamente alla « espressione universale della bellezza » a quella categoria dell'ideale, per così dire, che i greci prima di loro avevano conquistata e quasi esaurita trionfalmente, i romani, per necessità, si assoggettarono all'opera di riproduttori. Lasciati i frontoni dei templi greci, i Numi migravano a schiere sulle sponde del Lazio e venivano ad offrirsi all'adorazione del popolo. Il romano non osò di cimentarsi in questo campo ove la superiorità dei suoi maestri era troppo formidabile; e si contentò volontieri di tutta quella bellissima ricchezza forestiera, la quale largamente soddisfaceva a tutti i suoi bisogni. Ma, per converso, in tutte quelle forme dell'arte che erano la espressione della vita locale, della vita che via via si andava svolgendo in condizioni di tempo e di luogo, i romani impressero il segno della loro forte personalità e seppero coniare delle forme d'arte che sono rimaste modelli e monumenti insuperabili.

Sapete quali sono. La numismatica, la iconografia, l'architettura. Confrontate i ritratti greci che rimangono con i ritratti romani di cui abbiamo una certa dovizia. Platone, Pericle, lo stesso Socrate e lo stesso Esopo nella loro bruttezza tipica, paiono piuttosto degli uomini ideali che degli individui. Il ritratto romano invece potrebbe con tutta giustizia essere chiamato un lampo geniale della realtà. L'artista romano guarda meno all'idea, ma si compiace di più nel contemplare e studiare la varia e

potente natura; sente quell'onda di vita che circola nella realtà delle forme umane e si compiace a trasferirla nell'opera della sua mano.

Per questo i ritratti più insigni che ci vennero dallo scalpello romano, poterono essere chiamati « un commentario della vita. » Guardate i ritratti di Augusto giovane, di Tiberio, di Seneca, di Lucio Vero, di Claudio, di Caracalla! Taluno di essi compendia plasticamente molte pagine di Tacito e di Svetonio. Lo scalpello dei greci assolutamente rimase vinto in questo paragone.

Ma per l'architettura, possiamo dire che, come v'ha un mondo romano nella legislazione e nelle conquiste, così v'ha un mondo romano nell'arte. Chateaubriand diceva che il genio di un popolo si può indovinare contemplando le varie forme della sua *produzione architettonica*. Ebbene, se per la potenza di una subita visione potesse essere evocato dinanzi a voi il panorama dell'Urbe quale esisteva ai tempi dell'imperatore Adriano (in cui l'architettura raggiunse il suo massimo fastigio) io credo che tale visione, più che ogni discorso erudito e sapiente, varrebbe ad imprimere nell'animo vostro il concetto di questa potente personalità, che il popolo romano espresse per mezzo delle sue costruzioni. La forza ingenita al suo genio creatore si manifestò per tempo con la applicazione di elementi architettonici o nuovi o che tal valore assunsero per la importanza somma che i romani seppe apporvi, da generare un vero ordine di novità. La vôlta laterizia, l'arco a pieno centro, la cupola, sono elementi organici che il romano prese bensì da elementari modelli di Grecia e d'Etruria, ma li gettò con mano così vigorosa e ingegnosa nell'organismo delle sue fabbriche che un'architettura nuova si manifestò al mondo. Questa doveva con una serie di monumenti stupendi, esprimere la magnificenza e la eternità augurale dell'impero di Roma. La vôlta laterizia e l'arco che, elevandosi colla loro curva,

pare che esprimano nella materia la liberazione dalla pesantezza, potrebbero formare argomento di tutta una bellissima istoria. Dalle profondità del sottosuolo di Roma, fino dai tempi primordiali, la vôlta si incurvò come un novello Atlante a sostenere le metropoli del mondo. Quando qualche cosa di grande e di nobile, qualche fatto solenne e trionfale aveva bisogno di essere espresso alla mente del popolo, ecco che l'arte interveniva. Ed essa con queste curve sublimi, sapeva corrispondere al sentimento dei padroni del mondo, sia che si trattasse di derivare dai monti Laziali con triplice ordine di archi, come in trionfo, le acque pure a dissetare e ornare la città, sia che si trattasse di far passare gloriosamente la quadriga del vincitore sotto la vôlta a cui sormontava l'attico superbo. Quando il Senato volle dare ospitalità a tutti gli Dei della terra, l'architettura trovò una forma di tempio unica al mondo, che mirabilmente rispondeva a questa universalità del genio romano, alla sua larga coscienza di conquistatore e di conservatore. I secoli venienti nulla potranno aggiungere di nuovo. E quando nella pienezza del Rinascimento italiano Roma cristiana, Roma pontificale di fronte alle minacce della Riforma, volle in una solenne forma di monumento affermare la eternità del dogma, e, come cantava il Foscolo « innalzare agli Dei un nuovo Olimpo » Michelangiolo non potrà fare re altro che prendere la cupola di Agrippa e, poggiatala sopra la pietra bramantesca, slanciarla verso il cielo.

V.

Tutte queste cose da me brevemente accennate, potrebbero essere spiegate con una semplice arte di indole derivata, di carattere subalterno, di valore imitativo? Io vi dico no, mille volte no! Errarono un tempo gli archeologi esagerando i valori di questo o di quella opera, intrecciando scuole e secoli, mescolando nazionalità, confondendo l'arte greca con la romana; ma questa non potrà mai esser messa nella categoria inferiore di un'arte senza personalità, senza carattere e senza una storia propria di prim'ordine.

La imitazione in arte, come in ogni cosa, si distingue sopratutto da questo: che essa manca di trasmissione. È come una fiacca onda sonora le cui vibrazioni presto si perdono nello spazio; è come l'organismo dell'animale ibrido, che può essere vigoroso e bello in apparenza, ma manca della forza di propagazione. Invece, guardate: la potenza di Roma crolla, sopraggiungono i barbari; il mondo antico somiglia ad un immenso edifizio smantellato. In tutto questo mondo voi trovate gli avanzi dell'architettura romana. Ebbene, da questa architettura, come una libera vegetazione che sia venuta su tra i crepacci di una città diroccata, esce e deriva una famiglia multiforme di architetture nazionali, che vanno tutte comprese nel nome di architettura « romanica » appunto perchè, come ben disse Pietro Selvatico, sono tutte una libera ma vigorosa derivazione dall'antica architettura di Roma.

Roma che ha dato ai suoi re e ai suoi giudici le basiliche, darà ai cristiani delle catacombe il primo concetto delle sue nuove chiese, le quali poi appariranno grandiose e belle sotto il sole del trionfo. Appena s'inizia il Rinascimento, quando l'alito della nuova vita comincia a spirare sovra il suolo italico, d'onde partono i primi impulsi, dove si cercano i primi esemplari? Vedete là Niccolò Pisano che intuisce la bellezza antica, nel sarcofago romano. E progredendo il Rinascimento, il senso della romanità, il bisogno di riallacciarci alla tradizione romana nei nostri grandi artisti si fa sempre più vivo ed attuoso, perchè tutto il Rinascimento italico sente che, se ha una forza tradizionale, essa gli deriva immediatamente da Roma. La Grecia inspirerà più tardi i nostri artisti. Brunellesco e Donatello intanto, nel primo ventennio del secolo XV, si muovevano a piedi da Firenze e venivano in questa Roma a cercare, a frugare, a misurare. Il Vasari racconta che la gente che li vedeva di giorno e di notte per le campagne in mezzo ai ruderi, credeva che cercassero del denaro, e li chiamava « i cercatori del tesoro. » Ed infatti essi un tesoro cercavano, un tesoro inestimabile; e in parte lo trovarono. Era il verbo della grande arte, della serena bellezza antica, che essi poterono risuscitare, consultando le rovine di Roma e i canoni della forma conservati e ridonati al mondo da lei.

. . . .

LA DIFESA DEL " VASCELLO "

Il marchese senatore Medici (1), pio a ricordi domestici che sono vanto di Roma, volle conferire a me il prezioso incarico di esprimervi in quest'ora il suo animo grato perchè con la Vostra augusta presenza consentiste ad onorare la sua casa e a rendere più grande e più bello il significato della presente commemorazione; specie di sacello famigliare alzato sotta la benignità degli auspici Vostri. Ed io gli sono e gli sarò fin che viva riconoscente, anche più dell'alto onore che mi turba, per la occasione datami d'inchinarmi a Voi e ringraziarvi, come italiano, a nome del paese, il quale sempre, con un senso di gaudio devoto e di patriottico orgoglio, su tutte le nobili manifestazioni della vita nostra vede splendere, puro e augurale, l'astro della vostra Casa.

Qui, in mezzo a questa grande bellezza di natura, spira e parla, o signori, una eloquenza di memorie, per le quali non ha bisogno lo spirito nostro di correre lungamente a ritroso degli anni. A meno di mezzo secolo basta risalire, per incontrare qui qualche cosa di straor-

---

(1) Nel pomeriggio del dì 9 giugno 1897 il marchese Luigi Medici, senatore del Regno, commemorò solennemente la eroica difesa della sua storica villa " Il Vascello „ sostenuta per tutto il mese di luglio 1849, contro gli assalitori di Roma. Erano presenti alla bellissima festa patriottica il Re e la Regina d'Italia, i Principi Ereditari e molti della rappresentanza diplomatica e parlamentare.

dinario. È come una pagina di epopea, tutta moderna, che sfolgora improvvisamente dinanzi a noi. Il gran nome di Roma antica può qui essere evocato senza profanazione e senza paura, poichè, nel giugno del 1849 il Gianicolo ebbe veramente delle giornate di gloria che non temono il confronto dei tempi classici; fu teatro e testimone a fatti di costanza, di coraggio, d'eroismo disperato e magnanimo, degni d'essere contemplati dagli occhi dei soldati che domarono il mondo. E l'animo nostro tanto più se ne commove, pensando che vive ancora, ed è in mezzo a noi, qualche superstite di quella schiera, che allora qui, mentre questo terreno beveva il più nobile sangue d'Italia, anche il suo sangue versò; più d'uno che può guardarsi intorno e dire a sè stesso e a noi: — *io c'era, io mi ricordo!* — Ma perchè uno di essi non è ora al mio posto e non parla in vece mia con la incomparabile eloquenza della sua voce e della sua persona?...

In ogni lato di questo orizzonte i nostri occhi, sia che salgano alle linee più eminenti, sia che si abbassino oltre la cinta della Città, sono attratti e fermati dai luoghi memorabili. Essi ci parlano delle grandi giornate, e pare che ci gridino da lontano i nomi dei valorosi: i nomi di Giacomo Medici, di Angelo Masina, di Goffredo Mameli, di Luciano Manara, di Enrico ed Emilio Dandolo, di Morosini, di Cavallini, di Daveria, di Ferrari, di tanti altri, che là diedero la fiorente giovinezza in olocausto a Roma e alla libertà.

O casa dei Quattro Venti, o Villa Corsini, nella giornata del 3 giugno tante volte assalite, tante volte riprese e poi dovute cedere dai giovani volontari alla forza del numero, disputando il terreno a palmo a palmo, con tale un ardore di combattimento e un disprezzo della morte, che strappò l'ammirazione dei nemici; i quali, scrivendone in Francia, li paragonavano a dei leoni!... O bastioni di porta San Pancrazio, terrazza di casa Barberina, piani

di Villa Spada ove, decise ormai le sorti dell'assedio, si compì il sanguinoso epilogo della resistenza, che su a Villa Panfili aveva avuto il suo prologo sanguinoso!... Se dovessero un giorno tacere di voi le voci degli uomini, vorrebbe dire che ogni lume di gentilezza si è eclissato sotto il cielo d'Italia; e allora io credo che continuerebbero gli alberi e le pietre a parlare di voi col Fiume divino e col Genio misterioso di questi luoghi, ai quali voi deste incremento di poesia nei ricordi immortali!...

Di quell'epico assedio (che doveva, secondo le previsioni del generale De Vaillant, durare appena quindici giorni e durò quasi un mese) la « Villa del Vascello » sulla quale siamo, fu come l'*Arx alta,* la Pergamo invitta. Caduti in potere dei francesi tutta Villa Panfili e il convento di San Pancrazio e Villa Valentini e Villa Corsini e ogni altra posizione circostante, il « Vascello » rimase presto l'unico luogo forte mantenuto ancora degli assediati, fuori della cinta di Roma; e fu quindi il bersaglio più accanito a tutte le offese degli assedianti.

L'occupazione e il comando del luogo il generale Garibaldi aveva affidati ad un uomo da lui molto bene conosciuto, perchè lo aveva avuto compagno e fratello ed emulo nell'amore d'Italia e nelle imprese di guerra. Garibaldi, quando volle definire il nobilissimo carattere e le virtù militari di Giacomo Medici, adoperò una di quelle sue frasi che scolpivano e valevano un monumento: « Medici sta come torre. » E Giacomo Medici stette qui davvero come torre in mezzo a la sua forte Legione. Dintorno a questa Villa tutto era desolazione e sterminio; ogni giorno un assalto e una insidia; ogni momento un grandinare di palle e uno scoppiar di granate. Si succedevano i giorni, passavano le settimane. Il povero edificio, già alto, signorile e superbo, continuamente battuto e bucato dai proiettili, che gli assedianti a tutto loro agio lanciavano dalle vicine parallele, mutava di colore e di forma, si sgretolava, diroccava a pezzo a

pezzo; pareva, ormai, a vederlo di fuori, un grande scheletro in piedi aspettante l'ultimo urto ruinante che lo mutasse in un monte di ceneri. Ma questo scheletro era animato da uno spirito indomito... Venivano da Garibaldi, da Rosselli, del comandò centrale, inviti e consigli al Medici di cessare la ormai insostenibile difesa. Giacomo Medici continuò a resistere, *a stare come torre*, in mezzo alla sua forte Legione.

E non è da meravigliare che questo accadesse, signori; perchè a quegli animi forti splendeva un termine ideale che andava più in là della vita e della vittoria.

Chi erano infatti questi difensori del «Vascello?» Perchè erano venuti? Che volevano?... Considerate, o signori. Rotto l'esercito piemontese, ridotta agli estremi in ogni plaga d'Italia la impresa dell'indipendenza e della libertà, questi giovani volontari non vedevano ormai più sorridere alcuna speranza, essi che avevano tanto sperato! Il loro dovere, a buon conto, l'avevano fatto sui campi di Lombardia; a Milano, a Curtatone, a Custoza, a Vicenza, a Goito, a Monte Suello. Come all'eroe longobardo cantato da Alessandro Manzoni, anche al loro orecchio potevano ben suonare i consigli di una rassegnazione non ingenerosa:

> Fin che del fare e del soffrir permesso
> Era un frutto sperar, fenno e soffriro.
> Quanto il dover, quanto l'onor chiedea
> Il diero. A mali che non han più scopo
> Chieggono il fine....

Invece no. Piuttosto che tornare alle loro case, ove tante care voci li richiamavano, e ove avrebbero potuto posare senza rimorso, essi vollero ascoltare la voce di Roma. E vennero qui da Firenze, da Pistoia, da Bologna, da Genova; vennero per terra, per mare, vennero a marcie forzate, insidiate, disastrosissime; vennero senza speranza di vincere, contro le forze confederate di quattro nazioni, certi anzi di dover soccombere, con

un solo proposito santissimo; quello di onorare con fatti di valore la caduta della libertà italiana, in Roma e con Roma. Che nobile generazione di uomini! Alla quale noi ora guardando, alla distanza di men che mezzo secolo, rimaniamo turbati e come disorientati.

Certo, un grande e complesso e delicato ideale aleggiava su quegli spiriti. Certo, erano dei giovani singolari quei « bersaglieri lombardi » che, pur vivendo lealmente in repubblica, non vollero togliere mai dai loro cinturoni la Croce di Savoia, emblema insieme e ricordo della loro fede giurata a Re Carlo Alberto il Magnanimo. Certo erano degli empi di un tipo insolito e degli scomunicati molto strani quei giovani, come Manara e Morosini, che, portati all'ospedale, dai loro letti facevano sentire ai compagni le canzoni patriottiche, alternate con le preghiere a Dio imparate dalle loro madri. Certo erano dei grandi e generosi idealisti questi difensori del « Vascello » che, in tanta incertezza della loro vita, avevan tempo di pensare ai morti; e scoppiato l'incendio in una casa qui vicina e da essi difesa, invece di riparare qui, tornavano indietro, si lanciavano tra le fiamme in cerca dei corpi de' loro compagni, e carico ognuno di un sacro peso, sotto la grandine delle palle nemiche, lo portava qui al riparo e all'onorata sepoltura. E non tutti tornarono; e più d'uno restò morto a mezza via, sotto il freddo cadavere del fratello. Qualcuno, amante di facili categorie, li avrebbe potuto chiamare dei romantici, e probabilmente erano... O romanticismo del '48 e '49, tu avevi del buono; e noi troppo sovente siamo costretti a ricordarti, a invocarti, in mezzo al fiero realismo della nostra età!

Signori! Un gran coro di nomi gloriosi mi suona d'intorno; gli episodi del valore muovono una danza eroica dinanzi alla mia memoria.

Odo Goffredo Mameli, il poeta giovanetto della libertà, cedere lassù gridando: — Viva Italia! — Vedo Angelo

Masina, nella stessa giornata del 3 giugno, ferito una prima volta, medicarsi in fretta a Porta San Pancrazio; po con un gruppo dei suoi « Lancieri della morte » pigliare al galoppo il diritto viale scoperto che conduce a Villa Corsini, e là giunto, spronare il suo cavallo sui gradini della scalea e cadere morto, crivellato di ferite, in mezzo allo stupor dei nemici... Vedo Enrico Guastalla che, ritiratosi finalmente il Medici dentro la cinta aureliana il giorno 30 giugno, si ricorda che una bandiera tricolore è rimasta in questa Villa preda del nemico; e non dubita di esporre venti volte la sua vita; e corre a riprenderla e la porta salva e benedetta in Roma.... E altri e altri fatti, degni di poema, potrei ricordarvi; e li tralascio poichè anche se accompagnassi ogni ricordo con un cenno brevissimo, la lunga evocazione mi trarrebbe a parlarvi oltre il limite che mi sono imposto.

Lieve iattura, del resto, il nostro silenzio alle ombre di quei generosi. Dei quali vi ho detto già che essi ebbero un fine al di sopra della vita e della vittoria; e non temo di aggiungere, al di sopra anche della fama. Al santo dovere essi tutto serenamente sacrificarono; paghi di rimanere, o morti o superstiti, o nominati o innominati, una particella vivente e attuosa di quel mirabile periodo della storia nostra che condusse l'Italia dal lutto di Novara alla gloria del Campidoglio, paghi di venire invocati tutti insieme, falange ideale di uomini del dovere, eccitamento a tutte le grandezze, rimprovero a tutte le viltà. Che essi sieno benedetti in eterno.

Giacomo Medici di questa generazione magnanima e forte fu uno dei rappresentanti più degni. Come la rappresentò nei tempi delle dure prove non arrise dalla vittoria, ebbe dal buon fato d'Italia di poterla rappresentare anche nel premio e nel trionfo. Non vi è sempre, come immaginavano i greci, una « dea gelosa » che si piace a rompere il filo delle viti fiorenti e sacre alla gloria!

Giacomo Medici uscì dal « Vascello » ferito, spossato, vinto, ma con un'aureola di prodezza che molti trionfatori avrebbero potuto invidiargli. E continuò ad essere, come prima, un esule, un apostolo, un soldato di libertà. Nello schietto e alto spirito suo niente di piccolo e di meschinamente partigiano. Come Garibaldi, seppe dire: — io voglio! — Come lui, seppe dire: — obbedisco! — E tutto e sempre per la gran patria italiana, adorazione santa e termine fisso ai voti e alle opere.

Prima di chiudere egli una vita, che non era stata senza grandi dolori, ebbe la gioia più grande che potesse sperare l'animo suo di patriota e di soldato: voglio dire l'amicizia e la confidenza di Vittorio Emanuele Secondo; quella stessa amicizia e confidenza che voi, o Sire, gli continuaste, applaudenti tutti gli italiani....

E quando venne per l'Italia un giorno di supremo lutto, che fu anche di suprema glorificazione; e fu visto Giacomo Medici andare lagrimando per le vie di Roma con in pugno la spada del Re; mentre dai memori cuori usciva, tra l'angoscia, una grande benedizione: — Che tu sia benedetta, o spada, sguainata per la nostra salute; e benedetta la miniera onde fosti tratta; e benedetta la fucina che ti temprò! — dagli stessi memori cuori uscì, o signori, un giusto giudizio: che le mani di Giacomo Medici erano degne di portare, in quel giorno, per le vie di Roma, la spada del primo soldato dell'indipendenza italiana, la spada del Padre della Patria.

PER IL PITTORE LUIGI SERRA

(dieci anni dopo la sua morte).

Veramente, o Signori, io non saprei trovare parola adeguata ad esprimere la mia riconoscenza verso il Comitato di questa commemorazione, per aver voluto associare ad essa il mio nome con la mia modesta parola. La mia riconoscenza ha una doppia origine, perchè se vi è cosa che possa uguagliare la mia ammirazione per l'opera pittorica di Luigi Serra, è certo la mesta e soave ricordanza che io ho dell'uomo e dell'amico.

Vi parlerò brevemente di Luigi Serra.

Quando, dieci anni or sono, in una mestissima giornata noi lo portammo all'ultima dimora, il feretro, come è costume, fece una breve sosta prima di oltrepassare per sempre la cinta della nostra città. Non ricordo bene se per incarico d'altri o per impulso dell'animo, io rivolsi al povero morto il mio ultimo saluto. E dissi terminando:

« Nel nostro lutto ci è di conforto un pensiero, che
« io, a nome di tutti, voglio esprimere prima di la-
« sciarti per sempre, o Luigi, come l'ultimo nostro
« saluto alla tua salma, alla buona anima tua. — Le lodi
« che ora circondano la tua bara non hanno nulla della
« iperbole necrologica, non nascono, come al solito, dalla
« pietà della morte recente. I nostri cuori sono addolo-
« rati per la tua perdita, ma le nostre menti sono se-
« rene. Questa serenità nasce in noi dal convincimento
« che il fiore della lode, che adesso deponiamo sul tuo

« feretro, non appassirà; e che anche nei tempi lontani « il tuo nome resterà glorioso nella storia dell'arte. I « posteri diranno che a Bologna, in questo tempo suggellato di mediocrità, visse un artista che per l'ingegno, per il carattere e per le opere, meritava di fiorire nei tempi più fortunati e più gloriosi dell'arte italiana. E questo diranno pronunziando il tuo nome, o « Luigi Serra. »

Il mio facile vaticinio si è avverato. In questi dieci anni Luigi Serra, come artista, è più vivo e celebrato di quando il suo corpo respirava le aure vitali.

A Roma, come a Bologna, a Napoli, a Firenze, a Torino, a Venezia, ovunque è vivo il culto dell'arte, tutti lo ricordano. Dallo studio delle opere sue tutti traggono il convincimento che la pittura italiana perdette in lui un fortissimo campione, il quale, per certi rispetti, sicuramente non fu ancora sostituito.

Un altro fatto è avvenuto: molti artisti e amatori di arte che, vivendo esso, passavano incuriosi e freddi davanti all'opera sua, in questi dieci anni lo hanno compreso e si sono volti all'ammirazione, quasi al culto della sua grandezza. E non è da meravigliare. Una delle forze più insigni della Bellezza, della Virtù, di tutte le cose grandi e buone, si manifesta appunto nel potere che esse hanno di fare una dolce violenza agli spiriti e alle volontà, inducendoli non ad umiliante e ingrata conquista, ma a una dedizione spontanea e amorevole.

La vita di Luigi Serra e le qualità della sua arte non erano tali da volgere in loro profitto la subita e universale curiosità.

Per questo, dissi altra volta, egli rimase un artista in gran parte inedito (1). Certamente tutto quanto egli produsse pel pubblico ebbe grandissimo valore. Dalla figura

---

(1) Vedi il mio studio sul Serra nel volume *Nel campo dell'arte*. Edizione Zanichelli.

irrequieta e nervosa di Annibale Bentivoglio, indomito di prigionia e ansioso di libertà, alla Madonna del Cestello, così alta e pura di misticismo; all'affresco dell'abside in Santa Maria della Vittoria, alla pensosa figura di Irnerio, che evoca l'idea dell'antico diritto romano mentre, nella scena del fondo, pare che quell'idea si imponga e trionfi colla sconfitta della prepotenza imperiale per l'armi del popolo bolognese, quanta forza di rappresentazione, o signori, quanta effusione di geniale personalità, che schietta visione di un'arte forte e pura!

Ma la potenza artistica di Luigi Serra rimase nonostante in gran parte latente e sconosciuta. Bisognava indagare più a fondo: bisognava prendere in mano e investigare con occhio attento e amoroso tutti i suoi innumerevoli studi, le sue ricerche, i suoi pentimenti, le sue preparazioni artistiche per poter abbracciare in pieno la sua opera pittorica. Bisognava passare dai disegni alle carte e alle lettere, cui egli affidò i suoi più segreti pensieri, i suoi propositi, i suoi dubbi, gli slanci irresistibili della sua fede. Allora solo s'intende il Serra per quegli che fu veramente; vale a dire un grande soldato e insieme un asceta dell'arte, pieno di un eroico spirito di sacrificio per il trionfo del suo nobilissimo ideale.

Con un concetto meno austero della pittura egli avrebbe prodotto molto di più. Ma è appunto dallo studio delle sue meditazioni e dei suoi tentativi che emerge intera e luminosa la potenza sua. Questo apparirà chiaramente ad ognuno di voi, se vi recherete domani a visitare la esposizione che il Comitato delle onoranze ha già ordinata. Quanti nobili pensieri, che procedimenti ingegnosi, che pazienza umile e alta, perchè sempre riscaldata dall'affetto, in tutte quelle sue carte!

Di recente io ho voluto rivedere i piccoli cartoni coi quali egli adisse al concorso per la decorazione delle

pareti del Senato del Regno. Difficilmente potrei qui esprimervi la profonda ammirazione che hanno destato nell'animo mio.

In quella gara, voi lo sapete, *tulit alterhonores*, altri ebbe la vittoria; e certamente fu vittoria degna perchè riportata da un artista valoroso e che tutti amiamo. Ma quei piccoli cartoni del Serra, si impongono per la profondità dei concetti storici che esprimono. Davanti a essi si comprende che Luigi Serra, più che ai consueti aneddoti di storia romana, andò all'intimo spirito che informò la civiltà di Roma antica e alla sua grande funzione storica. Egli ha voluto riassumere davvero nel suo simbolismo potente la epopea del popolo di Quirino. Sono le lotte feconde del patriziato e della plebe; la nobiltà del Senato che onora il Console vinto perchè non ha disperato della patria; Roma che ridona la libertà alla Grecia, madre di coltura e di civiltà. Le altre pitture vi ricorderanno al vivo queste o quelle pagine di Livio e di Floro; ma negli abbozzi del Serra sentite scorrere un soffio di lirica oraziana, sentite l'anima di Virgilio.

È dunque in fondo allo spirito di Luigi Serra che bisogna cercare la grandezza della sua pittura. Egli intuì la formula di un'arte grande e comprensiva di tutte le parziali manifestazioni artistiche che si agitavano intorno a lui. Vi erano i veristi, gli impressionisti, i simbolisti, i mecchiaioli; tutti aspetti e tendenze particolari, incomplete, destinate a passare come ombre. L'idea che sopratutte dominava il Serra era questa: che la nostra arte italiana aveva bisogno di rinvigorire e reintegrare la potenza della sua tecnica. Egli sentiva che noi, adagiandoci troppo sulle nostre glorie passate, con la inerzia e con le frettolose cupidità mercantili avevamo lasciato deperire nelle nostre mani il prezioso istrumento dell'arte, ci eravamo lasciato sfuggire il dominio della forma animata e corretta. Ed egli a questa riconquista si ac-

cinse con una lena infaticabile quasi volesse concentrare in sè stesso tutti gli sforzi della sua generazione.

Credo di non esagerare affermando che, quantunque in forma tanto meno nota e più modesta, vi è una analogia fra gli sforzi fatti da Luigi Serra per il risorgimento delle nostre gloriose tradizioni pittoriche e l'opera di Giosuè Carducci nel reintegrare e rinvigorire le tradizioni e lo spirito della nostra coltura filologica e letteraria.

Animato da questo proposito, il nostro amico amò di tramutarsi in una specie di cavaliere errante alla ricerca e alla conquista piena delle forme sincere e belle nella vita, nel movimento, nella varietà loro. Per questo a Bologna come a Roma, a Firenze, a Venezia lo vedevamo andare per le strade sempre colla sua matita a cogliere a volo le più svariate parvenze della realtà; e in questo lavoro divenne tanto ammirabile che si potè affermare, senza esagerazione, che le forme dei corpi si fissavano nei suoi cartoncini come in tante negative fotografiche.

Qui è, signori, il segreto della potenza sua. Ho detto che l'ideale della sua arte oltrepassava ogni manifestazione parziale di essa; potrei aggiungere che nella nobiltà del suo intendimento la sua arte andava al di là della vita. Egli cercava la perfezione e metteva tutto l'orgoglio suo in questa ricerca nobile, disinteressata, che osai chiamare eroica. Più d'una volta, parlando con lui e ascoltando i suoi grandiosi propositi di studio non mai appieno soddisfatti, io ero tratto a ricordare un aneddoto che ho letto nella storia dell'arte giapponese. Un grande maestro del Giappone diceva ai suoi allievi: — la perfezione del disegno è la mia meta: adesso che ho sessant'anni disegno discretamente: quando ne avrò novanta disegnerò bene: ma solo a centocinquant'anni sarò disegnatore perfetto. — Qualche cosa di simile era

nella mente di Luigi Serra. Anch'egli guardava continuamente alla nobilissima meta, e metteva la sua gloria, senza speranza di raggiungerla, nel camminare continuamente verso di lei!...

Non è dunque vanità municipale che ci ha indotto a queste onoranze; ed è giusto che esse abbiano il consenso e il plauso di tutti gli animi colti e gentili, di tutti i veri innamorati dell'arte.

Ed ora mi rivolgo particolarmente a voi, o giovani. È un grande esempio quello che vi sta dinanzi. Ho sentito con vivo compiacimento dell'animo suonare parole di concordia nel discorso del Presidente; parole veramente opportune; e che non potevano essere pronunciate invocando un nome più degno del nome di Luigi Serra.

E voi abbiatelo presente come un grande esemplare; non già per imitarlo servilmente ma per ispirarvi in lui ai nobili doveri dell'arte vostra. Imitandolo lo offendereste. Accendetevi del suo esempio; ecco il solo modo di degnamente onorarlo.

Rimanga vostro ricordo ciò che Luigi Serra scriveva ad un amico: — io l'amo l'arte e tutto sono pronto a sacrificarmi per lei, *perchè chi ama davvero sente il bisogno del sacrificio.* — Egli infatti sacrificò tutto per la sua pittura. Abdicò per essa anche alle gioie dell'età giovanile; e le gettò come un mucchio di fiori ai piedi della statua della Bellezza.

La sua giornata fu troppo breve! Troppo presto scesero le ombre della morte su quella nobile fronte piena di visioni, su quel cuore pieno di battiti generosi!... Ebbene, o giovani, che Luigi Serra viva ancora in voi e per voi; che egli continui ad essere, per virtù d'esempio, ciò che volle sopratutto essere; un grande milite dell'arte, un operaio infaticabile di quel nostro risorgimento artistico, che è nel voto di tutti e che il mondo

aspetta dall'Italia; risorgimento di un' arte civile e moderna e insieme non immemore delle sue glorie passate, anzi una spontanea continuazione di esse; cogli occhi volti all' avvenire e alle grandi giornate di gloria che a lei sono indubbiamente riservate.

Bologna, 1898.

ALLA “ DANTE ALLIGHIERI „

A Sua Maestà la Regina.

La direzione della « Dante Allighieri » in Roma, ha voluto concedere a me un onore non so s'io dica più grande o più gradito: quello di porgervi, Maestà, il suo saluto affettuoso e reverente, al vostro primo giungere in questa che, nel momento, è sede sua; e ringraziarvi dal profondo dell' animo per l' alta benignità con cui vi piacque di soddisfare il suo ardente desiderio, corrispondendo al suo invito.

La « Dante Allighieri » vi dice per mezzo mio che segnerà con bianco lapillo questo giorno e lo ricorderà fra i fausti e felici della sua storia.

Da qualche tempo i nostri pensieri riconfortati si voltano alla speranza. La Società, dopo un periodo di preparazione e quasi di incubazione, accenna a un accrescimento di vita, a un procedimento più attivo e più fruttuoso in tutta Italia. Ci siamo rivolti agli artisti della penisola, ed essi hanno risposto volonterosi. La nostra riconoscenza verso di loro è tanto più viva perchè ci ha dato occasione di rivolgervi, o Maestà, l'invito a cui così graziosamente avete corrisposto, portando fra noi il più lieto degli auguri.

Veramente noi non avevamo bisogno di questa visibile prova per essere convinti che la mente e il cuore della Maestà Vostra si volgevano benevoli a noi; che incoraggiate il nostro lavoro, che vi son care le nostre speranze, che consentite alla nostra nobilissima idealità.

E come potremmo mai pensare diversamente? La « Dante Allighieri » è un pacifico corollario dei grandi fatti che si sono compiuti. Essa trae l'esser suo e tutta la sua forza da quel principio di nazionalità, che per l'Italia fu sogno, tormento e meta de' suoi più nobili spiriti, ma che ebbe il suo adempimento solo quando i Principi della vostra Casa, fattisi vindici del diritto e condottieri del popolo in armi, vollero e seppero gloriosamente trasferirlo dal campo delle aspirazioni in quello della realtà e della storia.

Ora che nazione siamo, dei gravi doveri ci incombono. In uno di questi doveri è tutto il nostro programma sociale; affermare la *italianità degli italiani*, con la cultura e con la lingua, al di là dei nostri confini geografici e politici: promuoverle, questa coltura e questa lingua, dove esistono indisturbate; difenderle dove sono combattute e minacciate; farle magari risorgere là dove dovrebbero ancora essere e dove, per incuria o per altre circostanze avverse, la loro vita venne interrotta e sopraffatta...

Una grande Italia, Maestà, vive e si agita molto lungi dai nostri confini. Creata dalla emigrazione definitiva o temporanea, questa Italia d'oltre l'Atlantico ci attrista insieme e ci conforta; poichè per una parte essa non è, pur troppo, che « la miseria errante del nostro paese » la quale quasi sempre va ad abbattersi in una miseria peggiore! Ma, per un'altra gran parte, noi ne siamo legittimamente lieti perchè essa è la continuazione dello spirito di intraprendenza, di avventura e di nobile lavoro che animò i nostri padri. Fonda colonie popolose, rispettate, fiorenti, conserva il sacro nome, tiene alta la bandiera d'Italia.

Più vicino a noi, nelle isole del Mediterraneo, che fu detto *mare nostrum*, lungo le belle sponde dell'Adriatico, tutte vive e sonanti dei ricordi dell'impero latino, e della repubblica veneta, sulle prode occidentali, settentrionali

ed orientali del bel Regno italico, vivono popolazioni simili a noi « di sangue, di cuore, di memorie. »

Ebbene, Maestà; verso questi nostri fratelli lontani e verso questi fratelli vicini e prossimi, la « Dante Allighieri » vuole, con pacifica ma ferma e instancabile volontà, mantenere e coltivare quei medesimi rapporti, che gli altri popoli civili d'Europa mantengono e coltivano verso gli uomini della propria stirpe, qualunque sia la situazione geografica e l'adattamento politico in cui si trovano: gli Slavi verso gli Slavi, i Tedeschi verso i Tedeschi, i Francesi e gli Anglosassoni verso i Francesi e verso gli Anglosassoni.

Ed è santo dovere di civiltà il nostro. « Per quei nostri fratelli » (preferisco dirvelo con le parole di un uomo, la cui memoria certo vi è cara, Ruggero Bonghi) « per quei nostri fratelli noi dobbiamo essere il focolare a cui si riscaldano e si illuminano; noi dobbiamo, per ogni via, tener salda nei loro cuori, nei loro intelletti l'immagine di questa loro patria; e fare in modo che essi abbiano l'ardire di contrapporla a quella della patria altrui, in cui, contenti o scontenti, menano la loro vita. »

I pacifici mezzi di questo apostolato sono dunque la lingua e la cultura nazionale.

Chi dice la lingua dice la vita spirituale di una gente, poichè essa è, a un tempo, l'espressione delle sue energie e l'irradiazione del suo genio; e finchè la lingua non si spegne, non è distrutta la possibilità che quella gente possa stampare nella storia qualche orma luminosa. La lingua di un popolo, per conseguenza, si converte nel più forte e decisivo strumento della difesa del suo essere lungo la storia, ogni volta che egli si trovi mescolato in una stessa ragione, con gente di altra stirpe. Per questo la nostra lingua noi sentiamo il dovere sacrosanto di conservarla e difenderla e estenderla e glorificarla per quanto possano le forze nostre. Noi vogliamo

che essa — la divina lingua della poesia e della musica — continui a risuonare come espressione dell'anima italiana dovunque italiani sono; sempre e in ogni caso; nelle pareti domestiche e nelle vie pubbliche, nei pubblici consigli, nei pubblici uffici, nei tribunali, nelle scuole, sul pergamo, dinanzi agli altari.

Sappiamo quali nemici essa ha e a quanti pericoli sia esposta. In alcuni luoghi la valorosa lingua resiste, combatte, trionfa; in altri luoghi è circuita e insidiata da uno stuolo di circostanze avverse e corre il rischio di soccombere, pur sempre combattendo; in altri, pur troppo, ha già dovuto ripiegare di fronte a forze soverchianti e ritrarsi e nascondersi. Pare morta ma non è. Essa deve contentarsi di vivere in alcune forme tenaci ed intime della vita del paese; in qualche motto commemorativo ed in qualche proverbio; nelle iscrizioni dei cimiteri che ricordano i cari estinti; nella parola che i pastori di anima rivolgono al popolo; nelle umili preghiere che dal cuore del popolo s'elevano a Dio. E noi da per tutto accorriamo volonterosi a soccorrere la bella lingua combattente e pericolante; e vorremmo avere, come i cavalieri leggendari quando andavano a liberare la bellezza, armi invulnerabili e scudi fatati per arrestare, impietrare, disperdere tutto quello che si muove a danno di lei!...

Per questo, Maestà, il nostro Sodalizio volle intitolarsi dal nome di « Dante Allighieri, » il padre glorioso della lingua, il genio tutelare della patria.

Consacrandoci a questa causa, noi siamo convinti di non giovare solamente agli italiani che vivono fuori di Italia. Sino da tempi antichissimi la sapienza umana attestò che ogni ente ben costituito non può essere solamente conservativo ma deve essere anche *diffusivo* di sè. Una stirpe che non concepisca e non senta sè stessa come un grande organismo vivente, che si richiama e si corrisponde in tutte le sue parti; e come tale non si pro-

tegga e non si difenda, tutta e dovunque, con le resistenze e con le espansioni sue naturali, quella stirpe accusa una fiacca vitalità interiore e una compassionevole povertà di ideali; e male si presagisce del suo avvenire.

Noi invece vogliamo avere un grande avvenire e lo avremo! Sentiamo tutta la nobiltà e tutta la forza di quella legge e ad essa vogliamo obbedire.

Invochiamo aiutatori nostri tutti coloro che sentono sinceramente il culto della patria e la solidarietà della grande famiglia italiana.

E adesso ci sorride la speranza, Maestà, che la benevolenza dimostrataci da Voi in questo giorno, avrà per la « Dante Allighieri » un significato prezioso, dinanzi al paese; e che tutto quanto vi ha di moralmente eletto e gentile in Italia, si volgerà a noi, portato da quella forza irresistibile di devota simpatia, che suscita nei cuori ogni vostro esempio. Siate dunque la ben venuta in mezzo a noi; e siate benedetta per il bene che la vostra visita ci ha fatto!

Roma, 1899.

277

INDICE

PREFAZIONE . . . . Pag. V

Giacomo Leopardi . . . . „ 1

Centenario di Rossini . . . . „ 23

Il Guercino e il Seicento nell'arte . . . . „ 49

Le origini dell'arte nuova . . . . „ 65

Leonardo da Vinci . . . . „ 87

Raffaello Sanzio . . . . „ 113

Una lotta musicale . . . . „ 143

Giambattista Marini . . . . „ 177

Vittorio Alfieri . . . . „ 201

L'arte romana . . . . „ 227

La difesa del " Vascello " . . . . „ 249

Per il pittore Luigi Serra . . . . „ 259

Alla " Dante Allighieri " . . . . „ 269